中外文學

⊙第三十二卷 ⊙第五期 ⊙九十二年十月號

「童話/故事」專輯

專題編輯：古佳艷

導論

廖卓成／臺灣當代童話的敘述者

專題論文

古佳艷／鵝媽媽與仙女：法國民間故事1690-1715

李畹琪／童話非童話——從民初王爾德童話的譯本談翻譯與兒童文學

游鎮維／文本中的「成人」與「兒童」：
從閱讀魯西迪之《哈樂與故事之海》及其（兒童）文學批評談起

文學／文化論評

曾慶豹／解構巴別塔：空間、權力與上帝

簡素琤／被殖民情境中的啓蒙辯證——張深切的自由思想在日據時代台灣文化啓蒙運動中的指標意義

創作

楊佳嫻／渡厄

黃文鉅／在親密與孤獨間漂流

達瑞／給島嶼的簡訊

李長青／我們的人生。像極了電動玩具

ISSN 0303-0849

9 770303 084007

GPN:2006000036

Chung Wai
Literary Monthly

Vol.32 No.5 October 2003

Fairy Tales and Children's Literature

Guest Editor: Chia-yen Ku

Liao Cho-cheng / On the Narrators of Taiwanese Contemporary Fairy Tales
Chia-yen Ku / Mother Goose and the Fairies: French Fairy Tales, 1690-1715
Wan-chi Lee / Tales for Whom? — On Translation and Children's Literature from the Chinese Translation of Oscar Wilde's Tales in the Early 20th Century
Chen-Wei Yu / The Child and the Adult in Texts: A Reading of Salman Rushdie's *Haroun and the Sea of Stories* and Its (Children's Literature) Criticism

Literary / Cultural Criticism

Chin Ken Pa / The Deconstruction of the Tower of Babel: Space, Power, and God
Su-chung Chien / Dialectic of Enlightenment under Colonial Conditions — The Significance of Chang Shen-tseh's Liberal Thoughts in the Taiwanese Enlightenment Movement during the Japanese Occupation Period

中外文學 377 「童話／故事」專輯 ◎第三十二卷第五期◎九十二年十月號 台大外文系

中外文學

◎第三十二卷 ◎第五期 ◎九十二年十月號

「童話/故事」專輯

專題編輯：古佳艷

導論
廖卓成／臺灣當代童話的敘述者

專題論文
古佳艷／鵝媽媽與仙女：法國民間故事1690-1715
李畹琪／童話非童話——從民初王爾德童話的譯本談翻譯與兒童文學
游鎮維／文本中的「成人」與「兒童」：從閱讀魯西迪之《哈樂與故事之海》及其（兒童）文學批評談起

文學／文化論評
曾慶豹／解構巴別塔：空間、權力與上帝
簡素琤／被殖民情境中的啓蒙辯證——張深切的自由思想在日據時代台灣文化啓蒙運動中的指標意義

創作
楊佳嫻／渡厄
黃文鉅／在親密與孤獨間漂流
達瑞／給島嶼的簡訊
李長青／我們的人生。像極了電動玩具

ISSN 0303-0849
9 770303 084007
GPN:2006000036

中外文學

第三十二卷・第五期
總第三七七期

發行者　國立臺灣大學外國語文學系
出版者　國立臺灣大學出版委員會
社長　邱錦榮
總編輯　黃宗慧
執行編輯　王梅春
業務經理　林娟卉
業務助理　張夢君

發行所　國立臺灣大學外國語文學系
中外文學　月刊社
台北市羅斯福路 4 段 1 號
TEL：（業務部）
(02)2363-0231 轉 2288
（編輯部）
(02)2363-9652
FAX：(02)2363-9652
E-mail：forex@ntu.edu.tw
網址：http://ccsun57.cc.ntu.edu.tw/~forex/chungwai/cover.htm

印刷者　淵明印刷有限公司
永和市福和路 164 號 4 樓
TEL：(02)22313615
FAX：(02)29261368

港澳零售總經銷　田園書屋　香港九龍西洋菜街 56 號 2 樓

國內零售每冊新台幣 170 元；國內長期訂閱全年 1850 元(機構) 1650 元(個人)

郵政劃撥帳號 00179651 中外文學月刊社

■ 中華郵政核准登記第一類新聞紙台字第三二四〇號 ■ 中華郵政核准登記第一類局版台誌字第壹貳零伍號 ■

ISSN 0303-0849

・中華民國九十二年十月出版・

編輯顧問
王靖獻　王德威
朱　炎　李歐梵
余光中　周英雄
周　蕾　胡耀恆
柯慶明　高友工
夏志清　袁鶴翔
張誦聖　葉維廉
齊邦媛　劉紹銘
顏元叔　羅錦堂
（依姓名筆劃序）

編輯委員
邱貴芬　梅家玲
張小虹　單德興
廖炳惠　劉亮雅
劉紀蕙　劉毓秀
蔡淑玲
（依姓名筆劃序）

中外文學

封面題字　臺靜農
封面設計　葉佳濡
本期校對　陳玉雲、蘇秋華
張家麟、王嘉章

第三十二卷・第五期・總377
中華民國九十二年十月

目　錄

「童話／故事」專輯

專題編輯✧古佳艷

編輯室報告　7

古佳艷
專輯弁言　8

導論

廖卓成
臺灣當代童話的敘述者　11

專題論文

古佳艷
鵝媽媽與仙女：法國民間故事 1690-1715　29

李畹琪
童話非童話
——從民初王爾德童話的譯本談翻譯與兒童文學　61

游鎮維
文本中的「成人」與「兒童」：
從閱讀魯西迪之《哈樂與故事之海》及
其（兒童）文學批評談起　95

文學／文化論評

曾慶豹
解構巴別塔：空間、權力與上帝　125

簡素琤
被殖民情境中的啓蒙辯證
——張深切的自由思想在日據時代台灣文化
啓蒙運動中的指標意義　151

創作

楊佳嫻◇渡厄　171
黃文鉅◇在親密與孤獨間漂流　172
達　瑞◇給島嶼的簡訊　174
李長青◇我們的人生。像極了電動玩具　176

《中外文學》改版公告

《中外文學》自**十一月號**起，將改版爲純粹刊登學術論文之**學術性期刊，即日起不再接受創作或翻譯之詩歌、散文、小說與劇本**。原通過審查之創作稿件，將於八月號、九月號、十月號三期內刊載完畢。配合改版後頁數之調整，**論文**來稿（全文含註釋、書目）**上限為兩萬字**。自**八月號起**，刊登之稿件**不致送稿酬**，但將免費贈送作者**抽印本廿份**。全新改版的《中外文學》希望提供國內學術研究者更能充分發揮之論述空間，也懇請讀者繼續給予本刊批評與指教。

中外文學月刊社敬啓

九十二年七月

《中外文學》徵稿啓事

《中外文學》以質量並重的學術論文在文學與文化研究的領域深耕已久，我們除了將推出籌備中的「中古研究」、「跨國女性主義」、「喬伊斯」、「亞美文學」等專題之外，亦持續開放以下專題，敬請各位學者專家賜稿：

中西文學經典重訪
生命科技的人文省思
閱讀當代台灣小說
東亞城市研究與城市經驗書寫
戀物/懼物的觀察與省思

論文來稿請一律另紙註明作者姓名、職銜、通訊地址等個人資料，正文字數**上限爲兩萬字**（含註譯、書目），並請提供中文摘要與中文關鍵詞，正文中請勿附上足以辨識作者身分之資料，以利審查作業。審查作業約需 2-3 個月，錄取與否均將專函通知。**本刊不接受一稿兩投**，故未獲知結果前如欲另投他處，請及早通知本刊撤銷投稿。

投稿請寄：台北市 106 羅斯福路四段一號台大外文系中外文學月刊社或傳真 02-23639652。

中外文學編輯部敬啓

論文投稿須知（新版）

一、本刊園地公開，歡迎海內外學者來稿。每次投稿每人以一篇為原則，稿件處理需時二至三個月，錄用或退稿均將專函通知，**本刊不接受一稿兩投**，故未獲知結果前請勿投寄其他刊物。因本刊來稿踴躍，審查通過之論文稿件，原則上依來稿順序安排刊登，但本年度內首次於本刊發表論文之作者將優先刊登。

二、論文來稿請務必採用本刊所發佈之體例，引文出處標於正文內，並將徵引文獻依 MLA 格式排列，注釋請置於頁末（注釋僅作補充說明之用，切勿以注釋形式標示引文出處）。

三、**全文（含註解與書目）以 20,000 字為上限**。論文來稿請務必附上：1）300 字以內的摘要；2）關鍵詞，以利審查作業。

四、論文來稿請一律另紙註明作者姓名、任職機構、職銜等個人資料。正文中請勿附上足以辨識作者身份之資料，以利審查作業。

五、為利電腦排版之便，來稿檔案請盡量以 Microsoft Word 文書程式處理，並請同時附上列印稿；若使用其他軟體，請特別註明軟體名稱。

六、**凡論文經採用刊登者，將致贈作者抽印本二十份，不再支付論文稿酬**。

七、稿內涉及版權部分（如轉載圖片等），請事先取得原作者同意，或出版者書面同意，本刊不負版權責任。

八、本刊發表之文字，非經本刊書面同意，不得翻印、翻譯或轉載。

編輯室報告

黃　宗　慧

提到童話／故事，你會聯想到什麼？也許是回憶起童年一則曾經爲之快樂或感傷的小故事？也許是和許多大人小孩一樣，正因爲哈利波特第五集《鳳凰會的密令》中文版的推出而欣喜？如果說《中外文學》十月號的「童話／故事」專輯，將會從童話出發，聯結到法國文學的現代化、中國的五四運動、乃至魯西迪與伊斯蘭文化遺產，是否會讓讀者感到些許的驚訝？而當讀者赫然發現「象身裹以金葉、碧玉為目，劍柄上飾瓊瑤、爛有光輝，見者歎賞。有市會議士曰、『美哉、如占風之雞旗也！』」這段文字，並非摘自某部中國文學經典，而是我們熟知的王爾德童話〈快樂王子〉的譯文，是否也同樣會感到意外？本期由古佳艷所籌畫的「童話／故事」專輯，正是想與讀者一同進入一個由童話所開啓的，充滿驚奇、不可思議的世界。

但驚奇與其說是來自於童話故事裡異想天開、無奇不有的情節，不如說是因爲本專輯揭開了童話的「非童話」面向，顯現兒童文學研究涵蓋範圍之複雜與深刻。不論是我們所熟知的許多童話故事，諸如〈賣火柴的女孩〉、〈穿長靴的貓〉、〈藍鬍子〉，或是魯西迪的童話小說《哈樂與故事之海》，一旦放在翻譯研究、民俗學、文化研究、互文關係等不同的框架下觀看，就激發出了更曲折多變的光彩；同時值得一提的是，一般對兒童文學的研究多半倚重西方的童話／故事，本專輯則亦涵納了一篇以臺灣當代童話爲閱讀對象的導論，期待與本地讀者及研究者產生更密切的對話。

十月號的《中外文學》同時是改版前的最後一期。文學創作的投稿至本月份將全部刊載完畢，而編輯室報告也將至此告一段落，但仍誠摯希望《中外文學》的發展與成長，能繼續燃燒讀者對於知識的熱情，爲讀者帶來美好的驚奇。

專輯弁言

古　佳　艷

一位研究兒童文學的朋友提到：「Fairy tales! 這詞中文該怎麼稱呼？」這個令人尷尬的問題，揭露的正是面對這個文類時的定義難題。我們通常把 fairy tales 稱做「童話」，字面上的意思幾乎等同於「兒童文學」，雖然在這個文類的發展過程中，聽眾或讀者不一定是兒童（現在仍然如此），而且在十九世紀兒童文學正式出現之前，fairy tales 早就存在許久了。在兒童文學正式出現之前，fairy tales 以口傳形式或書寫形式流傳，那時的歐洲人可能管它叫「民間故事」、「鵝媽媽故事」、「老太婆故事」、「驢皮故事」、「仙女故事」、「藍色故事」、「紅色故事」……。

Fairy tales 就像隻變形蟲。一方面典型人物、主題（topoi）、母題（motifs）與譬喻（tropes）在各個文化間相互傳承、借用頻繁，另一方面各國（地）民間故事傳統與其文化內部的複雜力量（如國家文學系統、社會政治氣候、作家本身的意識形態、不同階級或年齡層的作者與讀者對於材料的挪用等），卻也可以讓獨特的品種出現在特定的時空與文化當中。這些造就了所謂的「跨文化感染」（cross-cultural contamination）與「混雜」（hybridity）現象（Jack Zipes, *The Great Fairy Tale Tradition* 845-869）。

「童話／故事」專輯收集的幾篇專文，討論的議題從民間故事傳統、翻譯、童話的敘事者、到童話式小說與文學批評理論。廖卓成的導論〈臺灣當代童話的敘述者〉介紹了九〇年代以來，臺灣本地童話創作中敘述者的傾向。他們不再滿足於單純的說故事活動，而是更急切想與讀者產生密切的互動；他們時常在故事的敘事進行中突然召喚讀者、評論故事中的人物、甚至和讀者抬槓，形成擁有高度自覺的後設敘述聲音。

相較於廖文的導讀著重於當代臺灣童話作品內部敘述者的觀察，另外三篇論文則針對不同時代的案例進行歷史的、文化的、與理論的探討。古佳艷的〈鵝媽媽與仙女〉企圖說明十七、十八世紀之交，法國書寫版民間故事生成的歷史條件與成就。在主流文學獨尊希臘羅馬古典文學的時代，書寫版的民間故事突然在法國風行了一段時間，不僅成爲中上階級討論社會規範與行爲準則的論述空間，也是當時的法國文學現代化倡導者企圖挪用底層文化與所謂的「女性特質」，爲本土現代文化注入活力的實例。雖然許多當時廣受歡迎的作家可能早被遺忘，但不可否認的，書寫版民間故事的兩種美學基礎與文類成規、以及 fairy tales 這個詞（來自法文的 *contes de fées*），都大約在太陽王路易十四末年的這股民間故事熱潮中底定。

李畹琪的〈童話非童話——從民初王爾德童話的譯本談翻譯與兒童文學〉處理了「翻譯」的問題。民初的王爾德童話譯本牽涉的不只是中西文字語言的替換，還包括了文化中介者藉由譯文所要強烈表現的新文學標準。五四時期正值新舊文化交替，在一片譯介西方作品熱潮中，新知識分子選擇王爾德的童話，而完全忽略了英國十九世紀兒童文學黃金時期的作品，著實耐人尋味。原來王爾德的風格與思想與五四時期急於擺脫舊傳統、鼓吹新觀念的知識分子非常契合，因此童話翻譯成爲文學改革的重要工具之一，譯者在譯文中實踐直譯策略、白話文體、新式標點等。然而這段跨文化的譯介過程把原先成人與兒童皆可閱讀的王爾德童話，定位爲成人（中國的新知識分子與願意接受新思想的民眾）的閱讀材料，間接助長日後中國兒童文學界形成兒童讀物不同於成人讀物的認知傳統。

游鎮維的〈文本中的「成人」與「兒童」〉以當代英國小說家魯西迪的童話式小說《哈樂與故事之海》爲例，援引相關理論（如心理分析）探討文本意義的生成。這篇論文一方面分析有關魯西迪這本小說的各種批評與詮釋，另一方面則思考、對照兒童文學批評與文學批評。何謂成人？何謂兒童？作品一旦貼上兒童文學的標籤，這樣的問題立即浮現。與其說游文是對一位當代重要小說家的研究，不如說是對兒童文學研究與語言論述的一番反省。正如這篇文章指出，兒童文學研究者、教師、兒童心理學家時常忽略他們對所謂的「兒童」的認知，其實是建構出來的。

臺灣的書籍市場在過去的十多年間迅速發展，繪本、兒童讀物、青少

年圖書已經成爲大型書店的重要部門，兒童文學的研究在學院中也早已起步。在《哈利波特》橫掃全球與奇幻文學廣受歡迎的時代，期待更多的聲音與活力參與童話故事與兒童文學的研究領域。

臺灣當代童話的敘述者

廖 卓 成

一、前 言

本文透過對敘述者（narrator）的探討，論述九十年代以來，臺灣童話作家筆下的新風貌。以九十年代爲「當代」，一方面因爲這時期童話的出版較之前蓬勃，[1]另一方面，更重要的，是這時期台灣童話的寫作，呈現新的面貌。[2]

敘述者指敘事文本中說故事的人。任何敘事文，一定有一個敘述主體在講故事，無論有沒有以人稱代詞「我」出現；這敘述主體不一定是人，在童話中可以是一匹狼。敘述者可以是故事中的一個角色（character，即「人物」），但也可以不在故事內，而只是在故事外，觀察人物舉動並告訴敘述接受者（narratee，或稱「敘事接受者」、「受敘者」），只講故事而不參與。所謂敘述接受者，即敘述者說話（address）的對象，往往體現爲文本中的「你」（Prince 1980, 7-9），而如果敘述接受者不是人物，那麼，敘述接受者就等於暗含讀者（implied reader）（Martin 154）。在敘事文的交流中，放送方面是真實作者（real author）、暗含作者（implied author）、敘述者（narrator）；接受一方相對的是真實讀者（real reader）、暗含讀者（implied reader）、敘

* 本文 92 年 8 月 21 日通過刊登。

1 比較林文寶等著、許建崑編的《認識童話》所附錄的兩個童話創作書目，可見一斑。

2 已有論文研究九十年代台灣童話，如郭鈴惠《九〇年代台灣女童話作家作品中的新女性形象》（台東師院兒童文學研究所 2001 年碩士論文）、張嘉驊《九〇年代台灣童話的語言遊戲》（見引用書目）。

述接受者（narratee）（Chatman 28）。[3]下文的論述重點在敘述者。

二、作為人物的敘述者

如果敘述者同時也是人物，就一定用「我」自稱；但反過來看，用「我」自稱的敘述者卻不一定兼爲人物。呂肯絲（Lukens）流通甚廣的《兒童文學批評手冊》（二十餘年間增訂七版）專章論述敘事觀點時，把所有第一人稱敘述者「我」都視同故事中的人物自述（122），未免失察。

有學者認爲以人物「我」來敘述的童話並不多（陳正治 212）。不過，臺灣當代童話有越來越多人採用這種小說常見的聚焦視角，譬如孫晴峰《魔蛋・肚臍眼梨》的小學生和《魔蛋・哎！他們哪裡知道……》裡被果凍人在夢中修理的「我」，《甜雨・偷時間的小人兒》裡的小學老師，《甜雨・橘子手指》和《甜雨・紫眉毛》裡的「我」。卜京〈木頭人〉的主角劉端，自述發現樹精和他同學交換了五天靈魂，〈噴嚏小人〉的主角自述發現鼻子裡有小人；兩篇見於《大海螺它說》。唐琮《布丁果凍二重奏》的〈愛說笑的恐龍〉、〈新細菌之謎〉兩篇中的我是考古生物學家（55, 66），〈我訪問了聖誕老公公〉的「我」則是記者（128）。

又如張嘉驊《我愛藍樹林》的敘述者「我」是「愛做夢的小女孩」（10），不過她的心智似乎不像小孩天真。陳璐茜〈神祕怪客〉的家庭主夫兼作家，王家珍〈腳趾頭的怪事〉，張如鈞〈香屁果〉，游鎮維〈蝴蝶邊邊〉、〈刮鬍泡罐裡的祕密〉，都以人物「我」作敘述者；第一篇見於《我的鬼弟弟》（此書不全是童話），第二篇見於《孩子王・老虎》書中，第三篇見於桂文亞編的《吃童話果果》，後兩篇見於《我是一隻電話蟲》。

此外，《長了韻腳的馬・天使阿蕾——一篇押ㄟ韻的童話》的「我」是個寫故事的人，寫故事時天使掉到家裡（58）。同書另一篇〈夢中奇旅〉的「我」則和作者有同名的兒子（120）。賴曉珍《摩登烏龍怪鎮》的「我」，是置身動物世界中的人類作家。而孫晴峰《外星人日記》，則是外星人自述。

[3] 下文我把暗含讀者省稱爲讀者，敘述接受者有時省稱爲接受者。洛奇強調：每部小說都有敘述者，卻不必然有敘述接受者（narratee），敘述接受者是文本中，讀者的代理人（Lodge 80）。

此外，林玫伶〈小耳〉中的「我」，是小耳症的耳朵——有時這敘述者似乎頗歷世故，不像初生無知者。

「我」不一定是人類，也有以動物爲敘事者的，如方素珍的《一隻豬在網路上》和李淑貞的〈烏龜大夢〉分別以豬和龜的內聚焦視角敘事，諷刺流俗和德國人的中國風，內容都相當有趣。林煥彰《流浪的狗》除了最後一頁之外，都是流浪狗的自白。唐琮《布丁果凍二重奏・十四號星期六之前》和康逸藍《閃電貓斑斑》的「我」都是一隻貓。黃春明《我是貓也》的貓，則自述坎坷身世，與及成爲一隻真正的貓的身心歷程，是一個飽歷滄桑的敘述者。張文哲〈月光洞〉的「我」是魚，呂紹澄《誰偷吃了雞蛋・狗話連篇》是小狗的自述，林良《河馬在這裡》是動物園的河馬自白，吳燈山《星際娛樂獎・蟑螂和巨人》的「我」則是故事裡的一隻小蟑螂。游鎮維《我是一隻電話蟲》裡的〈我是一隻電話蟲〉以蟲自述，另一篇〈火焰鳥〉的「我」則是一隻鼴鼠（他似乎偏好一人稱內聚焦）。此外，林麗珠〈土龍〉的「我」是火車，〈道格、泰德與我〉是一群颱風自述，而李慶章〈滑鼠阿南〉則以電腦的滑鼠自述。就所翻閱的有限書籍而言，已可見當代童話作家筆下的「我」，越來越多人和物的自述設計。

這些敘述者，往往不僅僅是敘述，也彷彿和讀者交流，如張嘉驊《我愛藍樹林》：「你們曉得那是什麼聲音嗎？是一些啵啵啵的聲響，像魚在吐氣泡。……牆上的掛鐘響了七下。噹。噹。噹。噹。噹。噹。噹。喵？別懷疑，你聽的沒錯，最後一聲正是貓叫聲。也請你別奇怪，事實上，我們家的鐘不只會發出貓叫聲，還會……」（11-12）。講述時間和閱讀（聽）時間同步，讀者和人物並時經歷事件，而不是敘述者講述已發生的事。

當代童話裡，豬、狗敘述者都想要說服讀者，如方素珍《一隻豬在網路上》的開首：「嗨！歡迎光臨本站。本站的『主持人』是一隻粉紅豬，不要怕，我沒有口蹄疫……在這個網站中，我提供了幾個小故事。……你一定很好奇，一隻豬在網路上幹什麼？唉……說來話長，先看看故事再說吧！」（6-7）。呂紹澄《誰偷吃了雞蛋・狗話連篇》的狗敘述者：「你們來評評理，……有誰受得了？……你可別懷疑我到底會不會這樣做？我告訴你，只要主人允許，蹲在馬桶上拉我都會，用衛生紙擦屁股也會，再按按鈕沖水也會，別笑！別笑！我真的會，信不信由你」（105-06）。

動物、無生物作爲敘述者來講童話，並不能得到人物自述式（一人稱內

聚焦）小說的真實感。因爲童話本來就是奇幻的，不像寫實小說要迫切營造逼真感——人物現身說自己的行爲、感想，因爲現身說法，往往能營造最大的逼真感。（除非有足夠線索，使他被判定爲不可靠的敘述者。）童話以動物爲角色很常見，但通常另有全知敘述者。動物與死物兼爲敘述者，所產生的效果仍待評估。

「我」作爲人物兼敘述者，方便透露內心的感受。因爲本來就是身兼演出者和講述者，所以在敘事中夾帶議論，表示不平，可被視爲人物的自白。不過，一旦呼喚「你」時，因爲「你」不是故事中的人物，所以這個「你」是故事外的讀者；這時就不能視爲人物在故事中的內心獨白，而是戳破奇幻世界，指涉文本外讀者所處的現實界。兩個世界之間無形的界限洞穿，本來遠觀奇幻世界的讀者被敘述者召喚接近，被提醒：故事是有人在講述的，不是自然而然呈現的。

三、不參與故事的敘述者

雖然當代有越來越多的童話敘述者以人物的身分，由故事內部來敘述故事，但整體而言，大多數的童話敘述者仍然不參與所敘的故事，而僅僅是從故事之外來敘述。換言之，這種佔大多數的敘述者光說不演，只講故事而沒有行動。他們雖然通曉奇幻的童話世界發生了什麼事，並且向讀者報導，但自身卻不是奇幻世界的一份子，也沒有在所敘之事中擔任一個角色。

這樣的敘述者能跨涉現實世界（讀者）和奇幻世界（童話故事發生處），他在奇幻世界有如隱形的精靈，能夠知道發生什麼事，卻不會影響奇幻世界所發生的事。九十年代以前，臺灣常見的童話，敘述者往往和故事保持距離，比較不會在敘事中出現明顯的敘述者痕跡，奇幻世界的事彷彿自然而然的呈現。如果有明顯敘述者痕跡，大都如楔子出現在最開端，如丘傑《三個歌唱家・他們的耳朵》：「小朋友，你們可知道，爲什麼大黑豬的耳朵是圓圓闊闊的、小白兔的耳朵是長長的，而小公雞卻沒有耳朵呢？這原有一個很有趣的故事哩」（29）。接下去就沒有再出現如此明顯的痕跡。

九十年代以後的童話作品，依然有不少在篇首有類似前言的敘述者發話（不在所講的故事層內），譬如郝廣才《金魚王在哪裡》的開首：「世界上

有許多奇妙的故事，今天沒發生，說不定明天會發生。這個地方沒發生，也許會在別的地方發生。地球上不會發生的事情，可能在別的星球上會發生。現在，我要說個很多人以爲不會發生的故事給你聽——」但很多時候，敘述者在場的感覺就明顯得多，可以大體分別爲好幾類：

1.召喚讀者

當代童話的敘述者，常常在文本中以第二人稱「你」召喚讀者（接受者），例子相當多，召喚的感覺有強有弱，如周世宗《莫克與恰克》：「因爲青蛙心算很強，記性也好。你聽過『一隻青蛙一張嘴，兩隻眼睛兩張嘴，四隻眼睛八條腿』的歌謠吧？誰欠誰多少多少，都是清清楚楚的，絕對不會搞亂」（38）；王家珍《孩子王・老虎》：「你想想看，池子裡有五萬隻青蛙，一天吃三十隻就好，夠吃四年多」（95）。其中的召喚感覺比較不明顯。

而下列幾例，感覺就較明顯，如康逸藍《長頸鹿整型記》：「如果你看到一隻肚子開過刀的狐狸先生，可千萬別笑他，因爲頑皮仙說不定也會找上你喲」（19）；王家珍筆下更不乏這樣的情形，如《孩子王・老虎》：「當然啦，沒有人知道斗笠蛙爲什麼要戴斗笠的真正原因。現在，我告訴你，全世界就只有你知道，我知道和大老爹知道。噓！不要告訴別人喔！」（8）；「如果你懷疑這件事情的真實性，可以親自去問一問瓊媒婆，她一定會瞪大鼻孔，大吼一聲：『你開玩笑！』」（79）；「如果你家附近的路燈裡沒有小矮人住著，別氣餒，他們不是剛搬走，就是將要搬來，只要你耐心等待，總有一天等到他們」（89）；《小野豬的玫瑰花》：「至於其他犀牛的鼻頭上爲什麼也會有一彎月亮？那是另一個故事了，以後再說吧！今年中秋節，當你正吃著月餅，請注意，也許你的月餅餡中，會藏著這樣一封求救信……」（32）；「如果有一天，你走進一座森林中，聽見報曉的雞叫聲怪里怪氣的，你就得多加留意了，因爲你可能進入紅森林中，有可能誤食美味又迷人的亞果子。老母雞『神農』並沒有交代，人能不能吃亞果子，所以，一切後果你得自行負責」（77）；《山羊巫師的魔藥》：「……不知是事實還是謠言。如果你想知道，不妨自己去問一問『獅子老禿』，也許牠在送你回老家之前，會告訴你也說不定」（52）；「如果有一天，你經過紅森林石劍斷崖，看見空中的山羊巫師，不妨勸勸牠……」（40）；《從前從前有一隻貓頭鷹》：「如果你執意要找一棵『沒有蚊子樹』，『海月亮森林』的大王雖然不知道

那是一種什麼樹，牠也會很愛護顏面的，叫獅子老雷公率領『海月亮森林』中的警察狗隊，去給你找一棵『沒有蚊子樹』來」（96）。這幾個例子都出現在篇末，其中以〈路燈裡的小矮人〉的結尾比較有意思。

類似的情形又如劉思源〈星期一生病記〉：「唉！星期一不過去，『星期一症候群』是不會痊癒的。……讓我們一起幫他想想辦法吧！也許你可以告訴他……也許你可以開導他……也許你可以要求時間老人……」（261）；楊寶山〈公雞阿歪〉：「下次你到農村來，如果看見一隻瘦小的公雞……你不必懷疑，牠就是公雞阿歪」（211）；賴曉珍《兔子比一比》：「在這綠林莊子裏，只要你問起狼大叔，……聽見這樣的描述，你或許覺得奇怪，可是只要見著狼大叔，便半點不懷疑了」（7）；「我回頭去找手帕。你相信嗎？才不到十分鐘……」（66）；「如果不是因爲趙大誠和他屬下隱身著，你一定會發現他們眼珠子瞪得不比銅鈴小」（83）；張嘉驊《怪物童話》：「當然，如果你想把神燈當尿壺用，也沒有人會告訴你不行。蜚在童話鑑賞方面果然有著不同凡響的見地。因此，有家兒童雜誌請牠去當主編。你可別懷疑這家兒童雜誌社老闆的決定」（63）。

縱使出現在篇首，有如楔子，但召喚的感覺也較九十年代以前的童話敘述者明顯，如管家琪《蓮霧國的小女巫》的開首：「這是一個小女巫的故事，她的名字叫做小蓮。可是，你知道嗎？在十歲以前，小蓮一直是一個平凡的孩子。」她的短篇童話〈誰是蝙蝠俠？〉的開首也是如此：「『誰是蝙蝠俠？』選拔活動就快開始了，有一千多隻來自世界各地的蝙蝠報名參加，情況之熱烈，遠超過主辦單位的預料。但是，偷偷告訴你一個驚人的獨家新聞，那就是，評選的標準居然到現在還沒敲定哩。」另一篇〈海底嘟寶清潔公司〉的開首也是：「在大海深處，有一條海底大道，這是所有『清潔公司』聚集的地方。喔，你問『清潔公司』是幹什麼的？別急，讓我慢慢告訴你。」這兩篇都見於《怒氣收集袋》。又如王家珍《孩子王・老虎》的〈飛翔老鼠〉：「……聰明的你，一定會問：……沒錯，以下就是這隻老鼠和飛翔的故事」（9）。

此外，如王淑芬《羅蜜海鷗與小豬麗葉》的敘述者在故事第一頁就說：「你可以先看羅蜜海鷗的故事，也可以先聽聽小豬麗葉的心事。當然，你也可以用你自己喜歡的方式來看這個故事」（5）。劉思源《妖怪森林・蚊子特攻隊》：「嘿！你發現了嗎？最近的蚊子越來越厲害！……這是怎麼一回事？我本來也不明白。直到最近我的老友——昆蟲語文學家韓得光發現了昆蟲的一份祕密日報，經過他仔細的翻譯，我才明瞭事情的嚴重性，所以特別將原文刊登出來，希望各位看過之後，一起動動腦，想想辦法，否則人類可能面臨和恐龍一樣的命運——絕種」（89）。

中文有時可以省略人稱代詞，但還是明顯的有「你／我」關係的言談（discourse）狀態，如林世仁《再見小童・相機撞見鬼》：「當馬路城的人不再上到藍藍山，精靈們也搬到更遠的彩虹山去的時候，卻有一個傢伙仍然嚇得不知所措。可別猜錯喔，不是記者，不是洗照片的那個人，也不是那一面湖水。是那台照相機！」（38）。後來相機受驚得了幻想症，「據說，每年農曆七月，就是它準時發病的時候。所以，如果哪天你又在報紙上看到什麼奇奇怪怪的照片，就知道是怎麼回事了」（39）。第一段引文雖然都沒有「你」或「我」，但其中「可別猜錯喔」，雖省略了人稱代詞「你」，但明顯是一個人（敘述者）對另一個人（受敘者／隱含讀者）說話的言談狀態，而有「你」當然就有「我」——敘述者還是凸顯在他沒有參與的故事文本中。又如郝廣才《野獸王子》圖畫書的開首：「……規則很複雜吧？」也是虛擬現場有聽者的言談口吻。

有時這種召喚，還可能和內容有關，如杜紫楓《動物語言翻譯機》的尾聲：「也許你們要問：爲什麼外星人要索去動物語言翻譯機呢？動物博士後來說是爲了要把地球的動物移『民』到外星去。也許你們會再問爲什麼？這就是個謎了。也許你們又會問，動物博士有沒有發明另一具動物語言翻譯機呢？動物博士說，經過這次歷險，他覺悟到人類應該保護動物，而不是介入動物世界，擾亂動物的生活，所以他下定決心，再也不發明動物語言翻譯機了」（73）。先設想到讀者可能對所敘之事有疑問，而預先說明。

這種例子不限於尾聲，也出現在開頭，如林世仁《再見小童・神仙姐姐的美麗故事》：「這是這本書裡的最後一個故事，你順著目錄，翻到第一百四十七頁，一眼就看到白色的書頁上印著幾個標題大字：『神仙姐姐的美麗故事』，心裡可能在猜：『啊，我知道！這一定是篇神話故事，有美麗的神仙姐姐、神奇的遭遇和美麗的結局。』你懷著興奮、期待的心情，把故事從頭到尾讀了一遍，卻發現根本沒有什麼神仙姐姐，也沒有神奇的過程，更別提美麗的結局了。你回頭再看看標題，心裡不禁好奇：作者是不是寫錯了標題啊？其實，你原先猜的一點也沒錯。我本來是想寫一篇有關……」（147-48）。這整篇與其說是童話故事，還不如說是論童話的童話，有後設

的特質，但創意和趣味都不如他另一本後設童話《十一個小紅帽》。

2.評論人物

敘述者的介入，有時表現爲對所講故事中人物的議論，如王淑芬《羅蜜海鷗與小豬麗葉》：「她想了又想：『究竟應該先抬右前腳，還是左前腳；右後腿，還是左後腿？』天哪！她一共有四隻腳呢。這麼複雜的問題，得想到哪年哪月啊！」（11-12）「慢吞吞的小豬麗葉，能做什麼呢？」（17）而寫男女主角分手之後都思念對方，又意外重逢時，敘述者說：「接下來，他們還說了些什麼，我就不必告訴你了。你會說那不過是一些傻話」（74）則嘲弄人物。

而張嘉驊筆下的敘述者，最喜歡議論和反駁人物，如《怪物童話》：「這樣的舉動是可以理解的，完全不必懷疑。對於稀有鳥類，人們一向是如此處理的。管牠是從西伯利亞飛來過冬，或是從古代不小心跑來跳舞，吃了再說吧！至於這件事情產生了什麼樣的影響，其實很難講。……」（4）；「因此，有些人一見到雙頭蛇，往往會把蛇打死，爲的就是不讓別人再看到這種不祥之物。夠仁慈吧！我們一向熟知的孫叔敖，他就是這麼做的」（24）；「奇怪的是，那名小孩並沒殺牠，反而捉著牠回到村子裡，挨家挨戶敲門要大家出來看。……『嗚嗚嗚，看到雙頭蛇就會死。與其我一個人看，不如大家一起看。反正，要死大家一起死嘛！』一聽這些話，雙頭蛇兩個頭都愣住了。唉，世態炎涼，人心不古啊！」（26-27）；如《恐龍阿瓜和他的大尾巴》：「阿瓜吼了一聲：『我沒有問題，也沒有麻煩，我不需要任何幫助！』唉，阿瓜這些話說得似乎是太早了。他哪會沒有問題和麻煩？……」（37）；又如《蝗蟲一族》：「唉，說真的，小孩子太聰明也是麻煩，你看，布布不就是一個例子？」（75）；「喜歡『研究』問題的布布的爺爺想了好久，想到一個答案：『因爲這些昆蟲閒得發慌，沒事幹就捏鼻子。』其實才不是這樣！」（93）。

敘述者在敘事時，對人物的個性、行爲、想法等所下的形容詞、判斷語等等，當然也等於是對人物的評論。敘述者說：「在一個美麗的森林裡，住著三隻勤勞的小豬……」其中「勤勞」雖是描述形容人物，也可以算是敘述者對人物的評價；但這種評論融入敘事之中，比較自然而不突兀。而上述的例子，卻不如此自然，處處讓人感到敘述者的聲音。

3.自問自答，和讀者抬槓

敘述者有時會自己提出問題，引起讀者注意，然後接著解釋，如康逸藍《長頸鹿整型記》：「別的鳥類對這件事有什麼看法呢？他們覺得……」（40）、「小立太小，在大江裡航行是很危險的，怎麼辦呢？剛好有一艘…」（65-66）、「快到中秋節了，大家都準備要賞月，吃月餅，可是颱風要來，月亮會躲起來，怎麼賞月呢？」（105）；賴曉珍《人魚小孩的初戀故事》：「它一直在等一個人。等什麼人呢？」（47）、「但是夏天一到，大家才發現，鳳凰木今年怎麼沒有開花呢？這究竟是怎麼回事？」（80）、「其實，人魚小孩從沒有看過一個真正的人類，可是他爲什麼想要找一個人類的小女孩當女朋友呢？那是因爲…」（157）；又如小野《國王的朋友》：「爲什麼國力強盛的黃金國那麼輕易的被青山國擊敗？一方面是因爲青山國的軍隊訓練有素，另一方面是……」（第 15 跨頁）；郭鈴惠〈愛心免疫球蛋白〉：「跳跳森林發生了一件怪事！一向自負成名的科學怪醫山羊博士最近被一道難題給煩得悶悶不樂，不知所措。到底發生了什麼事？怎麼會叫聰明絕頂的山羊博士傷透了腦筋呢？原來……」（21）。以上這些例子，雖然感覺敘述者的存在，但沒有直接以「你」呼喚讀者，所以比較像自言自語，敘述者的聲音不算很突兀。

但有的情況是敘述者在文本中召喚讀者，出現第二人稱代詞「你」，敘述者介入的感覺就比較明顯，如小野《國王的朋友》：「或許你會記得還有那一隻核龍呢？我想牠還藏在山裡面吧。」管家琪《怒氣收集袋》：「你猜超人遇到了誰？——告訴你吧，是蝙蝠俠、羅賓……」（143）；鄭栗兒〈小壁虎與變色龍的約會〉：「變色龍高興得猛點頭，這回你猜，牠又變了什麼顏色？」（446）；賴曉珍《人魚小孩的初戀故事》：「現在你要是問他們，比較喜歡以前滿是鑽石的神偷島，還是現在這個神偷島？他們一定回答你，當然是現在的比較好。而且你千萬別再提他們以前當小偷的事，因爲他們會覺得非常不好意思。況且大家都已經改過自新了」（150）；「你也許會說，露兒嫁給了別人，那人魚小孩不就失戀了嗎？其實……」（166）。

更凸顯的例子如管家琪《哈癢特攻隊》：「現在，你一定知道『不平衡先生』是什麼魚了？——沒錯，正是河豚哪！」（104）；「你猜，誰是鎮上第一屆的『誠實之星』？對了，正是牛博士」（147）；王家珍《小野豬的玫

瑰花》：「這一龍一虎住得這麼近，會不會大打出手，互不相讓呢？這你就別操心了，這隻大老虎……」（36）；楊寶山〈公雞阿歪〉：「你一定會覺得奇怪：這是什麼聲音？我先問你：『在農村的清晨，什麼動物把人們叫醒？』你會不加思索的回答：公雞。對不對？你答對了，這就是公雞阿歪的聲音。『公雞的叫聲不是「咕——咕——咕」嗎？怎麼是「嘎——嘎——嘎」？』你這種懷疑的口氣如果被阿歪聽到了，……」（201）。

而最頻繁的是張嘉驊的敘述者，如《怪物童話》：「奇怪的是，吐火獸教授的學問如此之棒，卻沒有一個人來選他的課。這究竟是怎麼一回事？是學生怕教室太過炎熱？還是大家沒錢買防火衣呢？都不是。原來，……」（43）；「每當鴇飛出門打算去看電影，一些烤鳥店的人總會拎著袋子緊跟在牠的後頭。幹麼？想逮鴇去烤了吃嗎？錯了」（72）；「戎宣王尸是一匹馬，一匹沒有頭的馬。這就奇了。好端端的一匹馬，怎麼會沒有頭呢？這究竟是怎麼一回事？……戎宣王尸很傷心，走在路上，逢人便把屁股朝向人家。幹麼？想放屁給人家聞嗎？不是。……好傢伙，屁眼居然也能夠說話！」（86）；《蝗蟲一族》：「你猜，她愛上誰？畫裡的達利？不對。對蜜蜂而言，達利塊頭太大了。蓓蓓愛上的是達利翹翹的那兩撇鬍子。哇，怎麼會這樣？你別驚訝，事情就是這樣。愛是沒什麼道理可說的，誰會喜歡上誰，往往也令人難以預料。蜜蜂愛上達利的鬍子，有何稀奇？在王爾德的童話裡，那更奇怪呢，一隻燕子愛上了河邊的蘆葦……」（113-15）；《恐龍阿瓜和他的大尾巴》：「兩個驢頭在吵架？難道說，這月月村裡的另一戶人家，也就是阿瓜的鄰居，住的是兩頭驢子？你要是這麼猜的話，那就大錯特錯了！阿瓜家隔壁住的只有一頭驢子，只不過，這頭驢子卻有兩個頭」（阿瓜 2-3）。

最爲聒噪的是《蝗蟲一族》：「蜉蝣的生活是如此的趕，居然連投胎也在趕。難道這一切只爲了生命短促，沒有機會吃到消夜然後好好睡上一覺，才那樣的趕嗎？那麼，這樣趕的蜉蝣，除了趕來趕去，又有什麼故事好說的呢？如果你是這麼問的話，那你可真問對人了！在下敝人我，對蜉蝣的研究雖然不多，可還有那麼一點點小小小小的心得。下面，就讓我來跟你說個故事，叫做『蜉蝣新新的一天』。蜉蝣新新的一天？蜉蝣的一天不都是趕趕的，怎麼會是新新的？有多新？像剛買來的電視機那麼新嗎？你一定會這麼問我。別誤會了。聽我跟你解釋清楚，而且保證不嚕嗦。……我們還是廢話少說，趕快把這個故事講了吧！……好啦，故事說完了。夠快了吧！」

（103-05）、其中所謂的故事只有五行，反而前言後語滔滔不絕。又如：「有一族蝗蝗蝗蝗蝗蝗蝗蝗蝗蝗——親愛的讀者，抱歉，插一下話：我之所以寫這麼多『蝗』，並非口吃，也不是想多騙點稿費，而是爲了藝術表現才這麼做，相信您一定能了解——以下凡出現這種類似的情形，原因如上，我就不再重提了——倒是有個疑問，我一直很好奇，乾脆就在這裡順便請教您，那就是：爲什麼蝗蟲那麼喜歡吃麥稈？——我曾經查過一些書，想找出答案，但找來找去，找到的說法都是同樣一句讓我猛打哈欠的話：『笨蛋！因爲蝗蟲肚子餓嘛！』——親愛的讀者，您肚子餓嗎？您是不是也跟蝗蟲一樣愛吃麥稈？老實說，比較好吃的可能是麥片——蝗蟲愛吃麥稈，這究竟是個什麼問題？昆蟲學問題？糧食局問題？還是無聊的問題？我老是搞不清楚——天哪！親愛的讀者，您說我該不該打？我居然沒想到，這其實是個哲學問題啊！——哇，有人真的想打我吔！別兇別兇，親愛的讀者，我我我馬上就講故事了，您您您就耐煩些，一個字一個字慢慢地瞧吧！——蝗蝗蝗蝗蝗蝗蝗蝗蝗蝗蟲窩在一片麥田裡」（163-64）。

四、自覺／擾人的敘述者

上一節爲了行文方便，將敘述者介入文本的情形分爲三項，其實很多例子都有共通之處：它們的敘述聲音都很強烈。敘述聲音是敘述者在文本中的基本存在方式；敘述聲音的強弱與敘述者介入的程度成正比，敘述者介入的程度越深，敘述聲音也就越強（羅鋼 212, 217-18）。

這些例子，或弱或強，都凸顯敘述者在講故事，和敘述者對自身敘述行爲的關注。這使讀者清楚意識到有人在講故事，而且講故事的人（敘述者）常自覺到有人在聽故事。真實的作者當然自覺在寫作，寫好之後有人會看；但九十年代以前的作者，少有讓這種自覺溢於言表，出現在文本的敘述者口中，一再向讀者發話，要讀者來關心他的寫作行動。[4]

如果敘述者兼爲人物「我」，在敘事之中夾帶著議論，比較不會突兀；

[4] 這種情況和書籍市場的商業因素應該沒有關係，也不是單一作品的典範效應，而可能是受到後設書寫的時尚影響。

因爲這時候的敘述聲音同時也是人物的話　假使敘述者不是人物，那麼，敘述者並不處身在故事中，敘述聲音就不是來自故事中，而是外來的聲音。童話大多是全知敘事，全知敘述者的聲音就屬於故事外的。這種敘述聲音一直出現在故事中，如果又和故事的人物、情節等無關，往往使人覺得節外生枝，造成閱讀的阻礙。學者就批評說：「採用『作者現身說法』的敘述方式，由於作者夾在讀者與童話角色間，干擾故事；而且作者對情節代爲說明、批判，留給讀者自行體會的空間縮小，因此，除非必要，還是少用這種敘述方式」（陳正治 206）。雖然這段話不是論當代童話，是批評《傻鵝皮杜妮》敘述者無意義的感嘆和「下文還有事發生」的累贅提示，卻適合針砭臺灣當代童話好插話的敘述者。

布斯認爲敘述者在所講的故事中現身插話，有時雖然機智有趣，但效顰者往往是笨拙的；偉大的敘述者看起來那麼像閒言閒語（gossips），以致之後數以百計的作品爭相模仿，以爲用閒談的方式就能創造偉大的敘述者。直接對讀者呼籲不僅支蔓，而且頻繁地明確告訴讀者注意他正在讀的不過是一個故事。這種就是詹姆士（James）極力反對的介入，而且也許就是現代小說極力避免的那種介入（Booth 219, 205）。佛斯特也批評偏好在小說中議論自己寫作行爲的作家：「小說家對他的方法顯示太多的興趣，小說就不會有趣」（Forster 80）。洛奇也指出：「現代小說趨向於透過人物意識來表現行動，或由人物自己來敘事，來壓抑、減低作者的聲音」（Lodge 10）。申丹也評論說：「在全知敘述中，不少作者常常通過敘述者之口對人物、事件、甚至自己的寫作發表公開評論。……傳統小說中的作者評論有時說教意味太濃，有時生硬造作，有時嚴重破壞作品的逼真感，有時根本多此一舉」（232-33）。

現代小說的創作，敘述者在文本中介入故事的情況並不罕見，文論家也認爲故事好像無人在講述、自然呈現在讀者眼前的感覺只是假象、誤解。譬如布斯就說：當故事中沒有「我」時，像〈殺人者〉那樣，無經驗的讀者會誤以爲故事是無中介的來到他眼前。如果作者明確地將敘述者設置於故事中的話，讀者就不會有同樣的誤解；縱然這敘述者不具任何個人特徵（Booth 152）。過去認爲寫實小說能反映現實的假設，已受到批評家和作家大力的質疑，他們致力於打破客觀寫實的幻覺，強調文本中敘述者的人爲操縱。

部份臺灣當代童話作家，漸漸有相似的傾向。他們的敘述者不停的介入所敘的奇幻世界中（無論整個環境奇幻或是小部分環境），打斷敘事，插話

議論，和讀者（你）抬槓（從敘述者的回答可以推知問題），關注自己在講故事的行爲。這些敘述者的聲音，都在提醒讀者所讀的，不過是虛構的故事，是敘述者在講故事。[5]

但童話和寫實小說本來並不相同，童話的奇幻特質，本來就不假設寫實，用不著敘述者強調所敘之事不是真的，只是人爲的杜撰。而敘述者插話，反而使原來進行中的故事中斷，干擾閱讀。普林斯認爲，敘述者多餘的打擾，可能會激怒讀者，這些介入使人領會到：敘述活動的真正課題不是事件，而是對事件的安排；真正的主角是敘述者而不是他所敘故事中的角色（Prince 1982, 13）。

至於營造現場目擊、現場講述的口吻，[6]也沒有必要；文字敘述和口語說故事本來就有不同口吻，書寫不必模仿口語。特別是全知敘事的文本中，寫作和閱讀的時間，本來就不必假設是同步的。尤其是童話的閱讀，讀者不必設身處地，假想自己處身所敘世界，因爲那是奇幻的世界，本來就和讀者所處的現實界不同。

童話的作者都知道三隻小豬不會像人一樣蓋房子，狼和豬也不會像人一樣，用人的語言來溝通，人類作者也不能了解狼和豬內心想什麼；換言之，作者當然不會相信他所寫的是真事。不過，儘管作者可能瞧不起童話這種文類，認爲是騙小孩的玩意，但敘述者則不然，敘述者在講故事時，態度不應該是質疑的。如果敘述者說：「從前有一隻野狼，有一天，他打扮成紳士的模樣，想把小豬騙來吃，他跟小豬說，你蓋的房子真漂亮。讀者諸君請不要覺得奇怪：豬怎麼會蓋房子？狼還會打扮？能說人話？因爲我現在說的是童話，童話就是甚麼動物都會說話，你是不可以懷疑的，如果你不滿意不高興，你儘管把書闔上，拉倒不要看。甚麼？你說我態度不好？我態度那有不好，我只是告訴你，我現在開始講童話故事罷了，這種故事都是這樣瞎掰的。好了，要聽的就聽，不聽的就請便吧。好了，我這次真的要開始了，聽好……」這樣雖然強調了故事的虛構性質，卻未必有趣。臺灣當代童話反映在敘述者

---

[5] 不少作家偏好諧謔的語調，在文本中凸顯寫作的人爲本質，正是後設寫作風尚的特色。上文提到這種作風最明顯的作家張嘉驊，曾於 1998 年撰寫《九〇年代台灣童話的語言遊戲》，認爲童話是「語言遊戲」（32），並舉自己作品〈龍龜〉爲例（48-49）。

[6] 目前還缺乏確切線索，顯示這受圖書館、書店、電視電台兒童節目的說故事活動或有聲書等的影響所致。

聲音方面的這種特色，是以前比較罕見的。

閱讀童話時，讀者可以進入一種融會的閱讀狀態，暫時不去質疑奇幻世界是虛構的，而只是隨著敘述者的敘事，關切劇情的發展，人物的遭遇。如果童話卡通片旁白常常在故事進行中向觀眾喊話，甚至畫面出現一個拿筆的人，那是很怪異的。或許第一次用這種手法的作者，會博得一笑，受到稱許有創意，很另類；但效顰者只會令人覺得嘮叨聒噪。西方童話傳統中，從貝洛（Perrault）、安徒生以至《阿麗絲漫遊奇境記》、《木偶奇遇記》、《潘彼得》、《獅子、女巫、魔衣櫥》、《噗噗熊溫尼》等，雖然不乏敘述者插話干擾，但插話干擾並非這些作品的優點。

自覺自己在講虛構故事的敘述者，念茲在茲的告訴讀者分享他所關注的敘事行爲，未必是讀者預期的。讀者或者更希望通曉奇幻世界發生什麼事的敘述者，只是讓故事自然而然的呈現。作者可以配合主題、情節，使不同作品的敘述者用活潑輕快的，或是緊張的，又或者是克制冷靜的不同口吻來說故事，而不必讓敘述者呼喊讀者，彷彿邀請讀者參與敘事——讀者又怎麼可能真的參與文本中？與其自問自答，擾人清靜，不如繼續讓讀者保持安全距離，一個人遠遠的、靜靜的欣賞奇幻世界的驚奇險怪。

引用書目

Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction.* Chicago: U of Chicago P, 1961.

Chatman, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film.* Ithaca: Cornell UP, 1978.

Forster, E. M. *Aspect of the Novel.* New York: Harcourt Brace & Company, 1927.

Lodge, David. *The Art of Fiction.* New York: Penguin, 1994.

Lukens, Rebecca J. *A Critical Handbook of Children's Literature.* 4th ed. Oxford: Harper Collins, 1990.

Martin, Wallace. *Recent Theories of Narrative.* Ithaca: Cornell UP, 1986.

Prince, Gerald. *Narratology: the Form and Functioning of Narrative.* Berlin: Mouton, 1982.

Prince, Gerald. "Introduction to the Study of the Narratee." *Reader-Response: From Formalism to Post-Structuralism Criticism.* Ed. Jane P. Tompkins. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1980. 7-25.

Tompkins, Jane P., ed. *Reader-Response: From Formalism to Post-Structuralism Criticism.* Baltimore: Johns Hopkins UP, 1980.

卜京。《大海螺它說》。台北：民生報社，1997。

小野。《國王的朋友》。台北：皇冠文學，1991。

——。《雷龍豬下山》。台北：皇冠文學，1991。

方素珍。《一隻豬在網路上》。台北：國語日報社，1998。

王家珍。《小野豬的玫瑰花》。台北：民生報社，1995。

——。《孩子王老虎》。台北：民生報社，1992。

——。《從前從前有一隻貓頭鷹》。台北：民生報社，2002。

王淑芬。《羅蜜海歐與小豬麗葉》。台北：國語日報社，1998。

丘傑。《三個歌唱家》。台北：水牛圖書，1984。

申丹。《敘述學與小說文體學研究》。北京：北京大學出版社，1998。

吳燈山。《星際娛樂獎》。台南：大千文化，1993。

——。《不睡覺的國王》。台北縣：富春文化，1999。

呂紹澄。《誰偷吃了雞蛋》。台南：大千文化，1993。

李淑真。《烏龜大夢》。台北：天衛文化，1998。

李慶章。〈滑鼠阿南〉。《一九九五水鴨歷程》。陳正恩等著。台灣省教育廳，1996。222-31。

杜紫楓。《動物語言翻譯機》。台北：國語日報社，1996。

周世宗。《莫克與恰克》。台北：國語日報社，1999。

周惠玲編。《夢穀子，在天空之海》。台北：幼獅文化，2000。

林文寶等著，許建崑編。《認識童話》。台北，天衛文化，1998。

林世仁。《十一個小紅帽》。台北：民生報社，1998。

林世仁。《再見小童》。台北：民生報社，1999。

林玫玲。〈小耳〉。《臺灣省第十三屆兒童文學創作獎專輯：小耳》。林玫玲等著。台北：行政院文化建設委員會，2000。1-12。

林煥彰。《流浪的狗》。台北：國語日報出版部，1992。

林麗珠。〈土龍〉。《臺灣省第十三屆兒童文學創作獎專輯：小耳》。林玫玲等著。台北：行政院文化建設委員會，2000。61-74。

林麗珠。〈道格、泰德與我〉。《一九九五水鴨歷程》。陳正恩等著。台灣省教育廳，1996。58-61。

胡亞敏。《敘事學》。武漢：華中師範大學出版社，1994，1998。

唐琮。《布丁果凍二重奏》。台北：民生報社，1993。

孫晴峰。《外星人日記》。台北：國語日報出版部，1988。

孫晴峰。《甜雨》。台北：民生報社，1999。
孫晴峰。《魔蛋》。台北：民生報社，2000。
桂文亞編。《吃童話果果：一九九三海峽兩岸兒童文學選集（臺灣童話卷）》。台北：民生報社，1993。
康逸藍。《長頸鹿整型記》。台北：建新圖書，1995。
康逸藍。《閃電貓斑斑》。台北：新苗文化，1994。
張文哲。〈月光洞〉。桂文亞編 202-14。
張如鈞。〈香屁果〉。桂文亞編 193-202。
張嘉驊。〈九 0 年代台灣童話的語言遊戲〉。《台灣地區（1945 年以來）現代童話學術研討會論文集》。國立台東師院兒童文學研究所編。台東：國立台東師院兒童文學研究所，1998。25-57。
張嘉驊。《我愛藍樹林》。台北：國語日報社，1999。
張嘉驊。《怪物童話》。台北：民生報社，1996。
張嘉驊。《長了韻腳的馬》。台北：國語日報社，1999。
張嘉驊。《恐龍阿瓜和他的大尾巴》。台北：民生報社，1998。
張嘉驊。《蝗蟲一族——趣味昆蟲童話》。台北：民生報社，1997。
郭鈴惠。〈愛心免疫球蛋白〉。《一九九五水鴨歷程》。陳正恩等著。台灣省教育廳，1996。21-30。
陳正治。《童話寫作研究》。台北：五南圖書，1990，1994。
陳正恩等。《一九九五水鴨歷程》。台灣省教育廳，1996。
陳素宜。《入侵紫蝶谷》。台北：國語日報社，1996。
陳璐茜。《我的鬼弟弟》。台北：皇冠文學，1994。
游鎮淮。《我是一隻電話蟲》。台北縣：富春文化，1999。
黃春明。《我是貓也》。台北：皇冠文學，1993。
楊寶山。〈公雞阿歪〉。《一九九五水鴨歷程》。陳正恩等著。台灣省教育廳，1996。201-11。
管家琪。《蓮霧國的小女巫》。台南：大千文化，1993。
管家琪。《怒氣收集袋》。台北：民生報社，1992。
管家琪。《哈癢特攻隊》。台北：民生報社，2002
劉思源。〈星期一生病記〉。《一九九五水鴨歷程》。陳正恩等著。台灣省教育廳，1996。254-61。
劉思源。《妖怪森林》。台北：民生報社，1996。
鄭栗兒。〈小壁虎與變色龍的約會〉。《夢穀子，在天空之海》。周惠玲編。台北：幼獅文化，2000。444-53。

賴曉珍。《摩登烏龍怪鎮》。台北：民生報社，1997。
賴曉珍。《人魚小孩的初戀故事》。台北：民生報社，1992。
賴曉珍。《兔子比一比》。台北：民生報社，2000。
羅鋼。《敘事學導論》。昆明：雲南人民出版社，1994。

廖卓成，國立台北師範學院語文教育學系教授兼主任、台灣文學研究所所長。

鵝媽媽與仙女：法國民間故事 1690-1715

古　佳　艷

摘　要

本文以「鵝媽媽」與「仙女」做爲一六九〇到一七一五年間法國「故事」與「仙女故事」的象徵，透過文本與擬文本的分析，討論與民間故事風潮相關的文化辯論以及這兩種民間故事的不同書寫策略。查理・貝侯的《鵝媽媽故事》標榜取自通俗口傳故事的道地品味，刻意展現經過算計的精簡樸拙；同時期女性作家的仙女故事則以長篇敘事與華麗風格，以環環相扣、故事中有故事的鑲嵌式結構，鋪陳主人翁的愛情與探險故事。貝侯在寫作當中，不斷進行融合傳統與現代、文學與非文學元素的實驗。多諾瓦夫人等女作家則擅長剪裁與拼貼各種素材，編織貴族生活的自畫像。十七、十八世紀的法國民間故事，不是質樸農村的夜晚餘興節目，而是現代派作家與沙龍女性貴族宣示文學理念和委婉批判現實的手段。

關鍵詞：民間故事，童話，鵝媽媽，仙女，查理・貝侯，多諾瓦夫人

* 本文 92 年 8 月 13 日收件；92 年 8 月 28 日審查通過。

前　言

二〇〇一年諾頓（Norton）出版了《民間故事大傳統》（*The Great Fairy Tale Tradition*）選輯，由著名學者翟普斯（Jack Zipes）主編，勾勒出現代歐陸書寫的民間故事（literary fairy tales）[1]的主流與支流。從歷史時序看來，《民間故事大傳統》選輯裡的作品，最早起於十六世紀的義大利宮廷，隨後在路易十四晚年與十八世紀中葉兩度風行法國貴族社交圈；[2]進入十九世紀後，則在德國浪漫主義思潮與國族文化建構的想像裡再次茁壯。

《民間故事大傳統》大抵展現了近三十年來學者重讀十九世紀之前作品的新視野，走出格林兄弟的長期影響。十九世紀以來，貝侯（Charles Perrault）與格林兄弟（Jacob and Wilhem Grimm）被奉爲書寫民間故事的源頭，高踞經典位置，他們的作品所樹立的形式典範，成爲長期以來我們對於這個文類的既定印象——篇幅簡短、源自歷史悠久的農民口述傳統、蘊含豐富的奇幻色彩與教化意義。

格林兄弟以降的研究者認定民間故事是先民留下的珍貴遺產，保存了原始道地的國族精神與人類智慧。在逐漸步入工業化的十九世紀，口述故事面臨失傳危機的時刻，搶救工作刻不容緩——必須立即以文字把這些口述故事

[1] 相關名詞的定義、範圍與譯名時常造成混淆。在本文中我儘量避免使用「童話」一詞指稱 the fairy tale，因爲「童話」一詞在字義上傾向於把民間故事文類納入兒童文學的範疇，然而十九世紀之前，今天所謂的「兒童文學」尚未誕生。

以下圖表（Harries 7）可以大致說明十九世紀以來所定義的口傳與書寫故事之間的相對關係：

folklore　　Grimms'　　literature
（oral folktales）---------- *Nursery and Household Tales*---------- （printed literary texts）

Volksmärchen----------*Buchmärchen*----------*Kunstmärchen*
（oral tales）　　（transcribed oral tales）　　（invented or literary tales）

本文將 the fairy tale 稱爲「民間故事」，所討論的文本都是書寫的、文學的版本（literary fairy tales），也就是靠近線段右側的部分。

[2] 第一波的流行在 1690 年至 1715 年間發生，共有一百多個故事出版，其中三分之二出於女作家之手，但最著名的是貝侯的《附有道德教訓的往日故事》（*Histoires ou contes du temps passé avec des moralitez*），出版於 1697 年。第二波流行則發生於十八世紀中（Seifert 1996: 8）。

忠實記錄下來。這種以懷舊爲基礎，企圖回復一個「從來不見得存在過」的過去的努力，曾經許久不曾遭到質疑（Harries 23），但近年來已經有愈來愈多的學者認爲，十九世紀知識分子所定義的「民間故事」是一種浪漫主義者「發明」的「加工文類」（distressed genre），不見得歷盡滄桑，但經過刻意磨修的表面具有斑駁的效果，卻也深具說服力（Stewart 102-3）。

爲了拯救心目中「想像的」民俗文化資產，格林兄弟以及追隨者不自覺「改寫」、「誤讀」或「貶抑」不符合上述懷舊典範的作品。十九世紀以後對於十七、十八世紀的法國民間故事的接受就是很好的例子：貝侯的故事由於風格簡約而深受推崇，但一般人心目中的「鵝媽媽代言人」貝侯，與十七世紀末寫作民間故事的那個法蘭西學院院士貝侯，恐怕相差千里；至於同時期的女作家，如多諾瓦（Marie-Catherine d'Aulnoy）、德慕哈（Henriette-Julie de Castelnau Comtesse de Murat）、柏爾娜（Catherine Bernard）和雷希蒂耶（Marie-Jeanne Lhéritier de Villandon）的作品，不是改頭換面成了「慈祥老奶奶的故事」，就是被評爲做作、沒有重點。[3]

不過，近三十年來，學者已不再把眼光侷限在格林兄弟所謂的經典文本了。模擬農民口傳故事的書寫民間故事，畢竟僅是歐洲書寫民間故事傳統的一部份。《民間故事大傳統》、《從宮廷到森林》（*From Court to Forest*）、《關於童話的童話》（*Twice upon a Time*）都指出：除了格林兄弟視爲經典的「簡短故事」（compact tales）之外，還有個潛沈的「繁複故事」（complex tales）傳統，[4]其發展源頭甚至可以往前溯及義大利的史查帕羅拉（Straparola）與巴

[3] 在獨尊傳統口述故事的前提下，十九世紀以後出版的貝侯故事被簡化了——擬文本（paratexts）的部分如前言、書信、插畫、致某某人信函全部省略；語焉不詳的典故與嘲諷的語氣無法解讀，所以批評家和讀者只好視而不見；看似矛盾的韻文教訓則礙手礙腳，於是常被刪掉。至於與貝侯同時期的女作家，雖然作品在十七、十八世紀交替時節，曾經風行一時，十九世紀後到一九九〇年間，幾乎完全被人遺忘。

[4] 這是 Harries 用的詞，見 *Twice upon a Time*, 16-17。雖然「繁複故事」這一支流在民間故事研究裡未受重視，但事實上數量不少，而且形式與內容常與小說文類重疊。除了早期的巴汐爾與十七世紀的法國仙女故事之外，屬於「繁複故事」的例子有：Donald Barthelme 的 *Snow White*，Robert Coover 的 *Briar Rose*，Angela Carter 的"The Bloody Chamber"，Margaret Atwood 的"Bluebeard's Egg"等等。此外，「繁複故事」儘管篇幅大多比「簡短故事」來得長，但是故事的長度並不一定是唯一的界定標準。「繁複故事」觀照（mirror）「簡短故事」，堅持講出「另一面」（the other side of the story），造就了它複雜（complexity）的本質。

汐爾（Giambattista Basile）。這樣的新視野認可了民間故事書寫版本的多樣與豐富，讓我們得以用不同的眼光重讀十九世紀之前的作品。

本文要討論的是一六九〇至一七一五年間法國的民間故事出版風潮所透露的文化社會意涵。整體而言，這段期間的法國民間故事與德國浪漫主義的定義格格不入，原本訴求的讀者社群也大不相同。[5]當時的法國民間故事大致可以分爲兩大類，一者稱爲「故事」（contes），以貝侯的鵝媽媽故事爲代表，標榜取自通俗口傳故事的道地品味，刻意展現經過算計的精簡拙樸；另一類稱爲「仙女故事」（contes de fées），以貝侯同時期的女作家如多諾瓦、德慕哈、柏爾娜、雷希蒂耶的作品爲代表，篇幅冗長、敘事風格華麗，採用環環相扣、故事中有故事的鑲嵌式敘事結構鋪陳主人翁的愛情、歷險、與心靈成長。但由於在民間故事文類的接受過程裡，「簡短故事」是十九世紀之後的標準格式，「繁複故事」的地位一落千丈，不是乏人聞問，就是被截短刪改，勉強裝入「簡短故事」的格局裡出版。

「簡短故事」與「繁複故事」的二分法，大致區分了兩種書寫的民間故事，然而貝侯與女作家們的民間故事，除了可能有篇幅長短與形式結構的差異之外，在意識形態與創作立場上也有值得觀察的相同與相異點。貝侯的幾篇最爲人熟知的故事（如〈小紅帽〉和〈愚蠢的願望〉）的確篇幅簡短，但如果因此就把他的作品都歸類爲「簡短故事」，卻也違背事實。[6]一六九〇年至一七一五年是路易十四在位的最後二十五年，也是社會價值劇變的年代——新古典主義到啓蒙運動的文化過渡期。以法國貴族與中上階級爲主要讀者的民間故事在此時興起，與複雜的文化與性別議題論辯密切相關。透過民間故事的寫作與出版，一群作家不僅在所謂「文學」與「非文學」之間的模糊地帶開拓了新的疆域，把文學當成風雅娛樂，甚至是抒發理想、批評時政的管

5 十七世紀末的民間故事讀者不是小孩子，而是成人——特別是宮廷社交圈的貴族與中產階級。德慕哈（Henriette-Julie de Murat）在她的故事〈星光〉（"Etoilette"）裡就提到：「全國的知識階層現在只讀這個，不讀別的」（qtd. in Brocklebank 127）。這樣的說法或許稍嫌誇張，但是不難看出仙女故事風行的盛況。

6 貝侯的故事中也不乏「繁複」的例子，例如〈葛麗索莉蒂〉（"Griselidis"）、〈驢皮〉（"Peau d'Ane"）、〈森林中的睡美人〉（"La belle au bois dormant"）、〈卷髮里克〉（"Riquet à la houppe"）等。對於一個只寫了十一個故事的作家來講，貝侯的故事在形式上具有實驗性，題材也相當多樣化，其實是個難以歸類的非典型作家。

道。[7]爲了探索「簡短故事」與「繁複故事」這樣的二分法不足以解釋的部分，本文將以這段期間的「故事」與「仙女故事」的核心人物——「鵝媽媽」（Mother Goose）與「仙女」（les fées）——爲象徵，說明兩種民間故事背後的意識形態與創作立場。

世紀末的爭論

一六九〇年代，法國古典主義的黃金時期早已遠離：不同的文化與社會標準，在此時衝突加劇。民間故事的寫作風潮就在古典派與現代派的「古今論戰」（Querelle des anciens et des modernes）以及「關於女人的戰爭」（Querelle des femmes）中揭開序幕。[8]

講究雄渾高蹈的十七世紀官方文學，以服務君王與國家爲目標，以理性爲標竿。例如，最具影響力的人物布瓦婁（Nicolas Boileau-Despréaux）就宣示，文學作品必須同時符合美學與政治雙重目標，好的詩人不爲利益寫作，只爲國王服務，好的文學作品必須達到「謬思與戰神的完美和諧」（"l'illustre accord des Muses et de Mars," qtd. in Reiss 197）。他稱呼路易十四在位的法國爲「阿波羅的國度」（l'état d'Apollon），以阿波羅既是太陽王朝理性的象徵，更是「帕納瑟斯」（Parnassus）詩人國度的領袖的雙重身份，爲官方文學做了定位。[9]於是，文學作品就是倡導國家語言（法文）「正確用法」的樣本，而法蘭西學院（Académie Française）就是制定語言規則，確保文化再現的品質符合標準規格的機構。[10]

7 貝侯改寫民間故事的最重要目的，在於示範如何融合本土各階級的文化素材，創作「現代」法國的文學作品。基本上他認爲作家不必一昧模仿希臘羅馬的古典作品，因爲路易十四黃金年代的文化成就，足以讓當代法國作家有信心從事更自由隨性的創作，不必亦步亦趨地模仿古典作品，充當傳統文學的奴隸。女作家們寫作仙女故事目的則在演練並實踐自己的美學創作信念，並藉由故事解構主流政治與文化對於女人的偏見。

8 這波寫作熱潮由多諾瓦夫人起頭。她的小說 *Histoire d'Hypolite, comte de Duglas* 中出現了第一個法國書寫民間故事〈快樂島〉（"L'Île de la félicité"）。

9 見"Satire IX," *Oeuvres complètes*，頁 53。布瓦婁指出作家寫作目的在於 "régler les droits, et l'état d'Apollon"，維護社會秩序，穩定國家政治。

10 法蘭西學院在十七世紀的主要功用在於建立寫作規範：監測作品是否符合意識形態與道德標準，以及編纂官方的法文字典。

布瓦婁所寫的《詩學》（*Art Poétique*, 1674）是當時官方文學的標準。然而，這位捍衛傳統價值的文壇權威，已經逐漸感受到外在局勢改變的壓力。他早期抨擊的對象——如劇作家高乃依（Corneille）與小說家司居黛禮（Madeleine de Scudéry）——極受大眾讀者歡迎；到了一六九〇年代，女性作家從事小說與仙女故事寫作的風氣盛行，對他而言更是一場噩夢。[11]

布瓦婁一向反對女性成爲「文化生產者」，他認爲女人充其量只能是文化的「消費者」。[12]另一位作家拉布呂葉（Jean de la Bruyère）更羅列了一只清單，細數女人之所以與嚴肅創作無緣的原因。他說：女人就是像孩子或是觀賞用的物品。基本上她們與知識無緣，因爲她們沒有充足的智能；她們太不用心、太注重外表、注意力過於短暫；她們的天賦僅限於手工技藝、對家事比對嚴肅的任務更有興趣；她們只對與知識無關的東西有好奇心、品味只用在不需要用大腦的事情上（Reiss 202）。

除了女人，古典派還非常鄙視「爲市場利益而寫作」的暢銷作家。文學的目的在彰顯君王的權威與榮耀，作家絕對不可「販賣」文字。從一六七〇到一六九〇年代，布瓦婁的一系列批判（如 *Satire IX, Satire X, Dialogue des héros de roman*）清楚表達了文化標準制定者面對小說市場蓬勃發展的焦慮心情。當時的女性讀者對小說趨之若鶩，布瓦婁認爲她們缺乏古典的文學訓練與正確的文化品味，讀了小說只怕在道德上會受到誘惑而墮落，在文化品味上被牽著鼻子走——以爲「只要是新的作品就是好的」（DeJean 1997: 66-67）。

相對於主流作家對於當代文學的鄙視，現代派在女人身上看到了法國文學的未來方向。貝侯所代表的現代派陣營支持源自沙龍文藝的「女性語言」與「女性品味」。自從一六一〇年朗柏耶伯爵夫人（Marquise de Rambouillet）創設第一個巴黎沙龍以來，女性就掌控了這個非正式的言談空間，定期聚會，討論時尚、文藝、甚至政治等議題。從沙龍空間發展出來的精緻細膩文字運

[11] 布瓦婁的第十篇諷刺文（*Satire X*）早在一六七〇年代就已經寫好，許多文壇人士並已經閱讀過手稿。布瓦婁選在一六九四年出版這篇文章，顯示在他眼中文壇風氣每下愈況，不得不以更清楚的姿態表達不滿（Reiss 194）。

[12] 女人一向被視爲缺乏理性，才學不足，無法從事嚴肅的創作或進行深入的思考。布瓦婁認爲文學旨在服務君王，詩人的工作在讚美國王的軍事勝利（military exploits），所以女人永遠無法擔任稱職的詩人。他這樣的看法不僅定義了文學的功用與範疇，也同時清楚界定哪些人可以進入文化生產體系，哪些人已被摒除在外。

用與悠閒風雅的格調，成爲現代法國品味的代表。在《爲女人辯護》（*The Vindication of Wives*）裡，貝侯寫道：「你知道所有的文明節度，都恰到好處地發自女人？精緻細膩與生俱來，而溫柔、品味、和禮儀又是表現得那麼細緻」（20）。貝侯所代表的現代派，並不主張完全否定傳統文學標準，而是希望以傳統爲基礎，認可並融合當代的成就，匯集成爲「進步」的（progressive）文學史觀。什麼是法國十七世紀的當代成就？當然就是路易十四的太平盛世的文化表現，包括最具特色的沙龍文藝。十七世紀的通俗文類如小說、書信、歌劇、仙女故事等都是當時沙龍活動參與者喜愛的文類。貝侯更對民間故事情有獨鍾，認定這種來自於中下階層的本土文化元素，歷經當代沙龍精緻語言的洗禮，正可成爲法國現代文學擺脫古典文學的枷鎖、帶來能量的泉源。從一六一〇年代起，巴黎沙龍已經成爲與學院相抗衡的文化中心。貝侯的文學信念當中，爲了破除布瓦婁所樹立的僵硬文學標準與文類高低位階，特別以「女人的語言」作爲譬喻，強調荷馬的英雄史詩與當代法國的敏銳感性（sensibilité）格格不入，[13]希望以更細緻、更靈活的語言爲現代文學帶來創作自由。依據貝侯的語彙，女人的語言代表的是無關古典修辭訓練、無關邏輯的「自然」語言。於是，「古今論戰」很快的就與長期存在的「性別爭論」合流了：「女人」的議題成爲古典派與現代派意見相左的癥結之一。

貝侯在這場論爭中的論點在他的作品裡充分保留，理論的部分在《古今人物對比》[14]這部鉅著呈現；創作的部分，可以從他所改寫的故事裡，看到各種文類混合的實驗。至於女作家，因爲在公共場域沒有發言的權利，她們在論戰之中幾乎沒有聲音，但是從她們的仙女故事，以及環繞在周圍的擬文本（paratext）可以看出，她們與現代派屬於同一陣營。

[13] 現代派的作家如多彼涅克（abbé d'Aubignac）、司卡力格（J. C. Scaliger）和貝侯選定希臘盲詩人荷馬（Homer）作爲攻擊的目標，一來攻擊荷馬出身文化蠻荒的年代，二來質疑荷馬此人是否存在、史詩是否爲集體創作（Simionsuuri 37-45）。這樣的批評論述倚賴的正是十七世紀太陽王朝的優勢：法國現代文學有如井然有序、光華四射的凡爾賽宮花園，荷馬所代表的古典文化與之相比凸顯了野蠻／文明、黑暗／光明、無知／科學的巨大差異。

[14] *Parallèle des Anciens et des Modernes, en ce qui regarde les arts et les sciences*，共四冊，以五篇對話方式呈現的十七世紀全方位文化探索，論及繪畫、雕塑、建築、修辭、哲學、歷史、書信、小說、文學等。有關荷馬的部分佔了三分之一的篇幅。

現代派的道德故事

一六九〇至一七一五年間，不管是「故事」或是「仙女故事」都模擬某種口述情境，但這兩種民間故事所模擬的口述情境並不相同。前者模仿中下階級的農夫故事或「老婦人的故事」（old wife's tales），後者則以優雅的文學沙龍餘興節目（說故事比賽）爲藍本。

貝侯一六九七年出版的散文故事集不管在內容、風格、與視覺呈現（卷首畫與插畫）都以拙稚純樸的風格，特意顯示故事取自通俗傳統。此外，除了冗長的正式書名《附有道德教訓的往日故事》（*Histoires ou contes du temps passé avec des moralités*），卷首畫裡還標上了這本書的響亮別名——《鵝媽媽故事》（*Contes de ma mère l'Oye*），明白點出故事的來源爲中下階層的女性說故事活動。[15]

長久以來，女人與故事的聯想，總與「瑣碎不重要的閒話」、「無知」、「迷信」脫不了關係，身爲法蘭西學院院士的貝侯爲什麼會想到改寫這種取材自社會邊緣族群的故事？這些小故事的目標讀者又是誰？一六九七年出版的散文故事集卷首畫（文末圖一）約略透露了問題的答案。圖中，一身村婦打扮、手握紡綞的鵝媽媽面對三個穿著貴族服裝的孩子坐著，正在說故事。那是夜晚時分，火爐上的燭台點著蠟燭，火爐前則蜷伏著一隻貓兒。在這悠閒的家居生活角落，我們看見身爲褓母或僕人的鵝媽媽，擔任著通俗文化進入上流社會的橋樑。法國本土口耳相傳的智慧正透過她的口語故事，源源不斷地傳遞給主人的孩子。鵝媽媽這位傳奇人物，象徵每個十七世紀末中上階級人士的溫馨兒時回憶。然而，更仔細思考讓我們發現，這本《附有道德教訓的往日故事》是查理・貝侯——一個男人、一位博學之士、十七世紀末法國文學現代化的領導者——假扮目不識丁的鵝媽媽，提起筆來所寫下的。貝侯不是十九世紀的民間故事採集者，也不是聲稱忠實記載採訪內容的田野工作者，他是懷抱十七世紀法國文學現代化藍圖的「文化工程師」。《鵝媽媽

[15] 「鵝媽媽故事」（contes de ma mère l'oye）在十七世紀末是個泛稱（generic term），和「老婦人的故事」（contes de vieilles）、「神妙故事」（contes merveilleux）、「驢皮故事」（Contes de Peau d'âne）一樣指通俗口述故事，見 Barchilon 37; Marin 31-32。

故事》的八個散文故事[16]與他更早寫作的三篇韻文故事，[17]都可以看成他的實驗之作。從文盲村婦的口述故事變成手稿或印刷品，故事不會再是原來的面貌，而讀者也不再是中下階層的農夫、村婦與兒童。

事實上，第一版的《鵝媽媽故事》面世之前，貝侯於一六九五年把已完成的五個故事獻給路易十四的姪女，[18]手稿當中的「致獻詞」（dedication）透露了許多線索。

> 世上再也沒有什麼比得上偉大的才智，既可以欣賞最崇高的又可以理解最卑微的。一位公主的天賦和教養使她對最崇高的事物極為熟悉，但如果同一位公主認為欣賞這些不起眼的小故事也沒什麼不妥，這時大家也不需要太訝異。
>
> 的確，這些故事描繪了社會底層平民人家的圖像。平凡人家對孩子的教育很在意，這點值得讚美；為了教育的緣故，他們運用想像力編造了不符合理性的情節，來配合尚未具有理性的小孩。然而，還有誰比在上天安排下領導這些凡夫俗子的大人物更應該深入了解老百姓是怎麼過活的？
>
> 為了了解人民，許多英雄人物、甚至您英勇的祖先，都曾親自探訪茅屋與農舍，實地觀察平凡百姓的一舉一動。對他們而言，這是領導者養成教育的一部份。公主，期盼您也同意以下的看法：
>
> 我有更好的選擇嗎？
> 讓原本不可思議的寓言
> 看起來更寫實？

[16] 貝侯共寫了八個散文故事，其中五個早在一六九五年的手稿中就出現：〈森林中的睡美人〉、〈小紅斗篷〉、〈藍鬍子〉、〈穿長靴的貓〉、〈仙女〉。一六九七年初版的故事集除了修訂手稿中的五個故事之外，另外加了三篇故事：〈灰姑娘〉、〈卷髮里克〉、與〈小拇指〉。

[17] 〈葛麗索莉蒂〉、〈驢皮〉、〈愚蠢的願望〉。

[18] Elisabeth Charlotte d'Orléans, 1676-1744。這位貝侯在獻詞裡稱呼爲 Mademoiselle 的公主是 Marie Antoinette 的祖母。她與貝侯的民間故事淵源頗深，貝侯的第一篇故事——一六九一年以韻文寫成的〈葛麗索莉蒂〉、一六九五年的《鵝媽媽故事》手稿與一六九七年的初版，都獻給她。

昔日仙女帶給孩子的禮物再多、再細膩
都不及上天賜與您的天賦。[19]

這段話融合了對貴族的溢美之辭（flattery）與對民間故事的辯護（defense）。熟諳宮廷語言政治的貝侯指出：身份尊貴的公主可以藉由對民間故事的興趣表現她對位居卑微社會階層的子民的關心；同時，藉此動作，公主向血統高貴的祖先看齊，延續皇室重視本土文化的傳統。

貝侯強調民間故事的道德教育功能，但也明白指出，他的故事與鵝媽媽的傳統故事之間有差別。首先，是讀者的問題。一六九〇年至一七一五年的這波大量改寫民間故事的風潮中，農民階級號稱是素材的提供者，但卻完全被摒除於讀者群之外。致獻詞的讚美對象是位貴族女性，這位公主正是所有才學出眾的貴族女性的代表。作者讚美她的教養，說她熟悉崇高完美的事物，也懂得欣賞卑微不起眼的小故事。就是因爲了解這一點，作者膽敢把這些孩子氣的小故事送給公主。致送故事的舉動於是具有雙重動機：不只對公主表

[19] 本文所引用的貝侯作品原文，採用 Marc Soriano 編輯的版本 *Charles Perrault: Contes*。此爲筆者的中文翻譯，原文如下：. . . d'ailleurs comme rien ne marque tant la vaste étendue d'un esprit, que de pouvoir s'élever en même temps aux plus grandes choses, et s'abaisser aux plus petites, on ne sera point surpris que la même Princesse, à qui la Nature et l'éducation ont rendu familier ce qu'il y a de plus élevé, ne dédaigne pas de prendre plaisir à de semblables bagatelles. Il est vrai que ces Contes donnent une image de ce qui se passe dans les moindres Familles, où la louable impatience d'instruire les enfants fait imaginer des Histoires dépourvues de raison, pour s'accommoder à ces mêmes enfants qui n'en ont pas encore; mais à qui convient-il mieux de connaître comment vivent les Peuples, qu'aux Personnes que le Ciel destine à les conduire? Le désir de cette connaissance a poussé des Héros, et même des Héros de votre Race, jusque dans des huttes et des cabanes, pour y voir de près et par eux-mêmes ce qui s'y passait de plus particulier cette connaissance leur ayant paru nécessaire pour leur parfaite instruction. Quoi qu'il en soit, MADEMOISELLE,

Pouvais-je mieux choisir pour rendre vraisemblable
Ce que la Fable a d'incroyable?
Et jamais Fée au temps jadis
Fit-elle à jeune Créature,
Plus de dons, et de dons exquis,
Que vous en a fait la Nature? （241-42）

達敬意（她聰慧過人，能從微小的東西裡領悟出大道理），更是要藉由公主尊貴的身份，爲這些「小玩意兒」（bagatelles）背書。

接著，貝侯的焦點從讀者轉移到作品本身。他爲這些來自平民階層的故事辯護，說明民間故事蘊含豐富的教育意義，因此閱讀這樣的故事是正當的；此外，在上位者有責任、有義務體察民情，而故事就是最好的媒介。根據貝侯的說法，民間故事是歷代平民百姓爲了教育子女而精心編造的，其中最爲人詬病的「非理性」、「不符合現實原則」（如魔法、迷信）等缺點，乃是爲了達到目的必須採取的有效手段。另外，閱讀民間故事是貴族教育的一部分，它們能讓位居高位者了解人民。

那麼，貴族讀者該如何詮釋這些故事？天賦的「才智」（esprit）正是公主可以「洞悉事理」（欣賞微不足道的小故事、體會弦外之音）的關鍵。公主不是過去聽故事的孩子，而故事也從口述變成了書寫文稿。貝侯改寫通俗的鵝媽媽故事，讓每個簡單的故事在宮廷與沙龍讀者眼中，都帶有多層次的現代意義。在上一段引文的最後五行，貝侯以謙和的口吻進一步肯定寫作與閱讀故事的價值：儘管故事荒誕不真實，從前的鵝媽媽口述版本有教育意義，而我的現代版本更是如此。

《鵝媽媽故事》不是口述故事的忠實記錄，而是「回收」古老故事之後「再造」的現代版本。雖然貝侯一再強調故事的價值在於它們所蘊含的道德價值，但是此「道德」非彼「道德」，道德教訓只是藉口，貝侯故事的散文故事與韻文教訓並列結構，往往揭露傳統價值在現代社會的不適宜，也呈現標準混亂的現代價值。這一點特別可以從複數（兩個以上）的教訓（moralités）來觀察。《鵝媽媽故事》裡的八個故事，有五個故事[20]以兩個「教訓」做爲結尾，剩下的三個故事[21]雖然表面上只有一個教訓，其中的訊息因爲與故事情節呈現強烈對比，清楚的指向兩種讀法。爲了進一步討論，以下讓我們舉〈藍鬍子〉、〈穿長靴的貓〉、〈小紅斗篷〉這三個故事爲例。

〈藍鬍子〉流傳久遠，在貝侯改寫之前就已經是個家喻戶曉的故事，主要的道德訊息在告誡爲人妻者，必須服從丈夫的吩咐，做個順從良善的女人。貝侯處理這個故事的時候，在細節上做了變化，細心的讀者不難發現，貝侯

[20] 〈藍鬍子〉、〈穿長靴的貓〉、〈仙女〉、〈灰姑娘〉、〈卷髮里克〉。
[21] 〈森林中的睡美人〉、〈小紅斗篷〉、〈小拇指〉。

的藍鬍子最後是個失敗者，被妻子的兩位兄長（分別是龍騎兵與禁衛軍的成員）殺了，而那位及時被哥哥們拯救的「弱女子」，最後不僅繼承了藍鬍子天文數字的財富，還利用這樣的可觀資源爲兄長買了官位，爲姊姊提供充裕的嫁妝挑了個好丈夫，也爲自己覓得第二春。原本力圖鞏固父權力量的〈藍鬍子〉，在此透過「神妙」文類（the marvelous）的「不可能的事也可以在這種故事裡發生」的邏輯，以幽默的方式扭轉成呈現十七世紀末新婚姻關係的結尾。

讓我們看一下這兩個教訓：

教訓

成千實例可明證，
好奇魔力難抗拒，
悔恨代價不可測。
我對女士一向敬重，
不怕冒犯坦白說：
小小樂事一旦著手做，
快樂消逝，代價高。

另一個教訓

只要擁有些理性，
了解世界這本天書，
一看就明瞭，
這只是個古老的傳說。
即使心存不滿與忌妒，
這款恐怖、暴力的丈夫不復在。
妻子面前的男人都溫柔——
不管鬍子啥顏色，
誰是一家之主？
難判定！

第一個教訓傳達了婚姻中男尊女卑的傳統訓示，嚴禁女人因好奇心擴張而損害丈夫的權威。第二個教訓則告訴讀者，那樣的故事守舊又過時，在女權高漲的新時代，哪還有什麼恐怖的藍鬍子？故事不過就是故事！不可當真。雖然貝侯對於傳統的兩性關係不滿意，但是對當代大女人逾越性別界線奪取權力的作爲，也委婉地批評。

〈穿長靴的貓〉原本是個麻雀變鳳凰的故事，但貝侯把故事的重心放在貓身上，[22]那個什麼都不會的愣小子主人只是個配角。這隻人形化的動物，利用無往不利的口才，爲主人掙得所有的財富（田地與城堡）與社會地位（駙馬爺的身份）。這個故事同樣以兩個教訓做結尾。

教訓

繼承父親的豐厚遺產，
是多麼美好的優勢。
但靈巧與手段
對年輕人而言，
比遺產更珍貴。

另一個教訓

磨坊主人的兒子，
竟能迅速虜獲公主關愛的凝視！
華服、俊美、與青春
能夠有效促發柔情，
讓她含情脈脈望著他。

第一個教訓老得掉牙，告誡年輕人有遺產繼承不錯，但是靠自己的聰明才智打拼更實在。第二個教訓則表露了「現代派」世故的人生觀察。跨越階級的愛情與婚姻怎麼可能發生？公主怎麼可能愛上窮小子？一切魔法的答案就在華麗的衣裝、俊美的外貌與強健的體魄。帶著批判眼光閱讀的讀者可以發現，貝侯的並列「散文故事／教訓一／教訓二」的用意在於：讓讀者發現傳統的

[22] 這故事的原本全名應該是〈貓大師或穿長靴的貓〉（"Le Maître Chat ou Le chat botté"）。

道德教訓不過是騙人的玩意兒，因爲磨坊主人的兒子是因爲父親的遺產（那隻貓）而翻身，不是靠著自己的能力（靈巧與手段）。〈穿長靴的貓〉與《鵝媽媽故事》的其他故事所呈現的「跨越階級婚姻」[23]揭露，以財貨利益做交換，善用時尚語言（dress code）與社交手腕（合宜的禮物交換、彬彬有禮的態度）可以讓人迅速成爲國王權力慾望的焦點，以及公主情愛慾望的終點。

〈小紅斗篷〉是貝侯最短的故事，結尾的教訓只有一個。

教訓

在這裡我們看到一些孩子，
特別是年輕女孩兒——
漂亮、身材勻稱、溫柔又有禮，
卻不智地聽任所有人的話。
所以，這麼多人被狼兒吃下肚，
可是一點兒也不奇怪。
但提到狼這動物，
還分成很多種：
有的真討人歡心——
平靜、幽默、不慍怒，
私底下體貼、親切、又殷勤。
跟著年輕小姐到了家、進了房，
唉！誰不知甜言蜜語的狼，
正是最危險的狼！

對照故事裡那個單純稚嫩的農家小女孩，教訓裡的女孩一下子變成適婚

[23] 〈穿長靴的貓〉裡的國王對於金錢、禮物、田宅、與頭銜都有高度的興趣，國王甚至在欣賞了「噶荷巴爵爺」的田地與美麗城堡之後，主動提出女兒的婚事。貝侯的故事裡，有好幾樁這類「階級不對等」的婚姻。例如藍鬍子是個來歷不明的商人，他以傲人財富和一擲千金的社交手腕說服一位貴族母親（dame de qualité）把女兒嫁給他。灰姑娘的父親是個貴族（gentilhomme），妻子死後竟然娶了個高傲的第二任妻子，還帶著兩個同樣目中無人的女兒進入夫家，接著掌控家裡的所有權力。這些故事呈現了十七世紀的一個社會問題：貴族血統之危機。這些都是沒落貴族用爵位換取金錢，爲了豪華生活犧牲尊嚴而與沒有文化的暴發戶聯姻的例子（Hannon 940-52）。

年齡的小姐。這個教訓與那個故事顯然召喚著不同時空與階級的讀者。〈小紅斗篷〉的口述版本原來就有強烈的性暗示，相對於故事中小女孩對裸體的無知（被一絲不掛的祖母／野狼嚇了一大跳），說故事者與聽故事的人（男性成人占大部分），在誇張地描述野狼身上各部位器官都「很大」的同時，絕對營造喧鬧的現場效果。然而貝侯的〈小紅斗篷〉的教訓，頃刻間把農民的傳統「警戒故事」（warning tale）——小女孩在森林裡遇上大野狼被吃了，轉意成爲年輕女子在光鮮亮麗的社交場合裡遇見體面色狼，因而受騙上當的現代經驗。

文明與野蠻，美貌與權力

早期的研究者沒有注意到貝侯所寫的故事所運用的技巧，也未曾想到把它們與十七世紀的文學作品放在一起比較。不過巴爾希庸（Jacques Barchilon）倒是注意到這些故事的特點在於混合了通俗的與文學的語彙，巧妙的幽默，和處理「神妙」元素（the "merveilleux"）的獨特創意（81）。

身爲法蘭西學院院士，熟悉政治語言與文學成規的貝侯其實企圖透過他的寫作實驗，不僅在建立新的文學價值，也在確認集體的階級價值。在他的「現代」故事裡，女性角色佔有重要份量，而且婚姻與家庭時常就是國家的隱喻。從幾個婚姻關係和親子關係裡，貝侯描繪了現代社會的變動、危機、與希望。

文明與野蠻的對比是貝侯故事的重要主題之一。代表文明秩序的是國王與城市，代表野蠻力量的則常是食人魔（ogres）與森林。貝侯的現代派道德故事往往讓代表文明的國王的力量，馴服或收併自然原始的力量。例如在〈小拇指〉裡，貧窮的父母必須把七個孩子悄悄丟棄在森林裡，因爲再也養不起他們了。最小的孩子小拇指憑著智慧，逃出森林、逃出食人魔的家，還得到了神奇的七哩靴。[24]小拇指如何利用這雙鞋子呢？他利用飛毛腿爲國王遞送軍情（當然也爲太太小姐們快遞情書！）賺了不少銀子。於是，小拇指從耗費糧食、沒有生產力的兒童，變成了全家的英雄，不僅讓家裡的每個人都獲

[24] 七哩靴是食人魔的奇妙靴子，會隨著穿它的人的腳而改變大小，可讓主人一步就跨行七哩。

得妥善的照顧，也爲國王服務。〈穿長靴的貓〉也一樣，這隻介於家居空間與荒野世界之間的動物，一直在模糊的人／獸界線上施展身手：他會利用「詐術」捉老鼠、捉小兔子、捉野雉，也會「語出恐嚇」，威脅田野上的農夫必須告訴國王，田地的主人是噶荷巴爵爺，更會利用「花言巧語」，哄騙食人魔一下子變成獅子，一下子變成老鼠；當然，後來穿著漂亮長靴、滑不溜丟差點兒從屋頂上摔下來的貓，竟然還英雄式地把變成小老鼠的食人魔吞下肚！僞裝、詐騙、花言巧語、甚至殺戮都是這隻貓的專長——這隻天下無敵貓簡直比食人魔還更恐怖，但是牠乖乖臣服於主人／僕人（國王／臣民）的人類社會從屬關係，因此成爲故事裡的正面力量。貓兒對於毫無才華的主人完全忠誠，故事剛開頭時就承諾：只要主人不要殺了牠當食物，然後剝了牠的毛皮做成保暖的手籠，牠願意竭誠服務。

鞏固國王的權力、家庭的利益、與男性的權威的傾向，是貝侯故事的主調。然而相較於古典派的作家，貝侯對於女人的處境算是同情，也能設身處地思考。在他的故事裡，有關性別的議題，時常出現對男性角色的批判，例如〈驢皮〉。在這個故事的開頭，貝侯描述了一位完美的國王，他

> 和平期間親切，戰爭期間殘酷，全世界再也找不到足堪匹敵的對手：鄰國戒慎恐懼，諸侯不敢造次；在他的引領之下，文德武功皆興盛。可愛的另一半，是他忠實的伴侶，皇后美麗迷人，擁有包容與溫柔的美善德性。在皇后身旁，他首先是個快樂的丈夫，其次才是快樂的國王。（218）

女人（皇后）所代表的「美貌」與國王所代表的「權力」的完美結合正是如此。這幅美麗的公領域、私領域完美圖像一破滅，正是故事開展的動力。皇后病逝，臨終前要國王發誓，只有找到比她更出色的對象才能再婚。不久，國王就找到了新的目標——自己的女兒。瘋狂的慾望加上極度擴張的權力，讓國王蒙蔽了自己的理性，也強迫所有人接受這是一樁合理的婚事。於是美麗的公主在仙女教母的協助下，[25]只好披上驢皮化身醜女，展開逃亡的過程。

[25] 〈驢皮〉故事裡，仙女教母所提供的協助（理性的對策），無法與國王的權力與盲目相對抗。教母首先教導公主向國王要求極端昂貴的結婚禮物——月光禮服、日光禮服、穹蒼禮服，想讓國王知難而退。沒想到國王一一應允，他窮盡國力，強迫工匠與商人提供最好的服務完成了這三件珍貴的禮物。面對如此困局，教母與公主的最後計策是要求國王殺了全國最重要的寶物——馬廄裡的神奇驢子。這隻每天只排洩亮閃閃的金幣的驢子是國王一切財富的來源，也是國家幸福的保證（牠讓軍費源源不絕，使人民免於苛稅）。國王在瘋狂情慾蒙蔽理性的狀況下，竟然一口答應，立即把驢子殺了，把毛皮送給公主。

直到「美貌」（驢皮公主）找到足以匹配的「權力」（她的正確歸宿，另一個國家的王子），而父親的瘋狂也獲得矯治之後，原有的秩序才又在故事的結尾恢復。

〈葛麗索莉蒂〉裡的國王與〈藍鬍子〉裡的丈夫則展現了另一種男性權威的壞毛病——對女人毫無道理的猜疑與無窮無盡的試驗。相對於女人所代表的美貌，男人代表才智。然而，才智的過度發展，並不完全是正面的價值。野狼哄騙小女孩的手法、穿皮靴的貓的說謊藝術、藍鬍子的社交手腕，都是文明社會裡男性特質的發揚光大者——不斷的吞噬障礙，掌控他人（女人）的領域，控制與合併自然／非文明的各種力量（Lewis 247-61）。既然貝侯對於當時的價值觀有這樣的質疑，現代派道德教訓是什麼？簡單的說，就是透過兩性的相互尊重，各安其位，達到理想的平衡。[26]但是，這樣的秩序與世界，對女作家們來說——太傳統了。

仙女故事與「膚淺」美學

貝侯領導現代派在古今文化論戰中高聲表達意見，然而在同樣創作民間故事的女作家眼中，他卻被視爲「傳統派」——創作時無法拋棄道德教化的包袱，在意識形態上又偏向男性價值體系的維護。既然她們對貝侯的論點並不滿意，那麼對她們而言，怎麼的表現才算真正「現代」呢？仙女故事的作家所標榜的現代感，簡而言之就是「瑣碎膚淺」（frivolity and triviality）。但是「膚淺」在此指的不是愚蠢或懶散，而是一種與古典派的創作信念（如：莊嚴隆重、文以載道）背道而馳的美學概念（Jones 58-59）。因爲「膚淺」

[26] 雖然貝侯對於女人的處境表示同情，而且批判了男性權力的不合理擴張，但是他的故事與教訓顯示，理想兩性關係在於回歸男女兩性的社會職責。例如〈葛麗索莉蒂〉裡的國王必須回歸丈夫與父親的角色，信任並愛護妻子；王后葛麗索莉蒂則以誇張的無私，終於贏得地位與讚美。當然，貝侯自己也知道巴黎的女人，對於他的〈葛麗索莉蒂〉一定會嗤之以鼻，無法接受如此順從的妻子角色（見〈葛麗索莉蒂〉這個故事的致獻詞，185-86）。

（沒受過嚴格的古典文學訓練、對嚴肅的事兒沒興趣），女性作家會選擇改寫民間故事，一點兒都不令人意外。民間故事從希臘羅馬時期開始，就已經跟女人、愚蠢、無知、不理性脫不了關係。在十七、十八世紀末的文化氣候裡，主流作家如布瓦婁也一向認爲與英雄價值絕緣，與博學雄辯無關的女人，不可能寫出好的文學作品（Reiss 192-225）。

女作家雖然和貝侯一樣選擇改寫民間故事，使用的策略卻大不相同。她們對於作品被批評爲輕浮、瑣碎、愚蠢平庸、沒有道德意涵、不登大雅之堂，表面上沒有什麼反應，還可以說是全盤接受。但是從環繞在仙女故事周圍的擬文本——例如書信、致獻詞、前言、插畫等等——看來，可以感覺到她們對這些故事另闢蹊徑的潛力相當有自信。例如雷希蒂耶把她所寫的小故事送給公爵夫人（Duchesse d'Epernon）時，謙虛的說道這些瑣碎的小玩意兒不登大雅之堂，只是消遣之作。但雷希蒂耶同時也指出，它們雖然不是嚴肅作品，卻蘊含非常細膩的意義，只有聰慧如公爵夫人的讀者才懂得欣賞。雷希蒂耶還說女作家們培養了一位「嘻笑」的謬思（a funny muse），取代年邁疲憊的鵝媽媽（Jones 56）。

仙女故事作家的寫作態度多少沿襲了盛行於十七世紀中葉的才女傳統（préciosité），細節與文字極爲講究，時常寫些晦澀難懂、只有小圈圈裡的人明白的話或典故。對於大部分的讀者無法讀懂、還有可能誤解故事，她們似乎不在乎——只要有一群深諳沙龍消遣藝術又「聰穎過人」的讀者，能夠跨越傳統束縛，了解其中的妙處就足夠了。仙女故事正是女作家操演雷希蒂耶所謂的「女人的口才」（female eloquence）的場所，這種另類的語言表現方式與古典派引經據典、講求修辭的風格大不相同，而是標榜「自然」、「天真」、「單純」、「不著痕跡」（"natural," "naïveté," "simplicity," "effortless"）等現代特質（Seifert 1996: 94-96）。然而，這種自然單純與村夫農婦的自然單純完全不同，可不能從字面上信以爲真，因爲那是一種刻意強調不經學習或努力、與生俱來的貴族氣質與天賦。從擬文本中談論「膚淺」美學那種遊戲說笑的調調時，一再出現的「微妙」、「精巧」、「機伶」字眼，就透露了這種「自然純真」其實不是真正的自然純真，而仙女故事的內容也和中下階級大多沒有關係，只是貴族對於自我生活的寫照（self-portrait）。

讓我們先討論誰是仙女？她們有什麼特色？「仙女」事實上是個相當有彈性的稱呼，我們看到女作家們自稱爲「現代仙女」，也在故事裡面看到好

仙女和壞仙女。前者顯示，女作家自比爲仙女，操縱有魔法的語言，創作與現實對比的虛構世界；後者則故意與古典派的希臘羅馬神祇與現代派的基督教上帝對照，以在地的、有限的超自然女性力量，作爲民間故事裡支配人類命運的權威。

女作家自比爲現代仙女，目的在與傳統劃清界線。德慕哈在〈致現代仙女〉這封信裡，定義了「傳統仙女」（les fées anciennes）與「現代仙女」（les fées modernes）的差別：

> 您的前輩傳統仙女跟您相比只不過是個可笑的丑角。她們的日常活動卑微又無足輕重，只能吸引下人和褓母。她們在意的不過是清掃屋子、烹煮飯菜、洗衣服、哄小孩、擠牛奶、拌奶油——諸如此類的千百種卑賤任務。至於傳統仙女的藝術，充其量也不過是讓人一開口就滾出珍珠和鑽石、鼻子擤出翡翠、嘴裡迸出紅寶石。[27]

> 可是您們呢，親愛的夫人，您們走的是另外一個路線。您費心處理的都是重大的任務——最起碼的工作是賜與沒半點兒機伶的男女智慧，醜陋的女人美貌、木訥的人口才、窮困的人金銀財寶，將混沌不明理出秩序……。可以預見，每個人都會想盡辦法表達對您的感激。我就先致送您幾個自己寫的故事吧。不論多不起眼多麼疏漏荒謬，您一定能夠體會，在神奇的魔法帝國裡，***伯爵夫人[28]對您最赤誠。[29]

---

[27] 好女孩在仙女的祝福下會從嘴裡吐出金玉寶石與玫瑰，壞女孩受到仙女的懲罰則一開口就迸出蜥蜴與蟾蜍。這是貝侯的散文故事〈仙女〉（"Les Fées"）的情節。

[28] La Comtesse D***這是一種當時常見的省略式署名法，沙龍聚會的圈內人可以從署名看出作品是誰寫的，但是不屬於同一社群的讀者就無法得知作者的真正身份了。早期的仙女故事研究常常因此必須在作者是誰這個問題上打轉。這樣的隱匿式簽名可能由幾種原因造成：（1）作品是沙龍聚會的集體創作（DeJean 1991: 71-78）；（2）寫作仙女故事是一種貴族打發時間的活動，既然是「高貴的遊戲」就不可以和寫書賣錢扯上關係，所以出版後不能讓人（沙龍聚會之外的大眾讀者）知道作者的名字；（3）故事中有時包括了批評政治的語言，作者爲了自我保護必須隱姓埋名。基本上，這種省略式署名代表作者的矛盾慾

德慕哈直接批評貝侯和鵝媽媽一點兒都不現代。深陷在階級與性別的傳統窠臼，貝侯和鵝媽媽只能關注家居瑣事，但現代仙女注意的是格局更大的任務。

現代仙女除了佔盡階級優勢，德慕哈又利用「季節」與「農業失序」的隱喻批評傳統仙女，說她既年老又卑微，就像是冬天的寧芙（nymph），已經筋疲力竭、了無新意。新一代的仙女雖然還「不成氣候」，但是自然清新、不按牌理出牌，正是避免「嚴肅無趣」成爲文藝生活獨裁者的良方（Jones 60）。

除了文字上的敘述之外，仙女故事的卷首畫更進一步以圖像確認女作家創造新的說故事傳統的企圖。她們發明了一個代表女性菁英與傳統劃清界線的「象徵」——類似女神黛安娜（Diana）或智者思璧（Sybil）的說故事者。比較幾個版本的仙女故事卷首畫和貝侯的《鵝媽媽故事》卷首畫，立即可以發現當中有幾個明顯的差異。首先是說故事者的形象。貝侯的說故事者是手持紡錘的鵝媽媽，然而多諾瓦夫人的故事集的卷首畫總是呈現能讀能寫的說故事者。例如，一七二五年出版的《關於仙女的新故事》（*Nouveaux contes des fées*）共有兩冊。第一冊的卷首畫裡可以看見身著華服的說故事者，正對著室內聚精會神的賓客說話，窗外是白天，看得見遠方的天空、城堡、樹林，還有原野上的人（圖二）。第二冊的卷首畫則出現了一位穿著盔甲、手握著筆、身旁圍繞著一群貴族的說故事者，她的身旁還有隻貓頭鷹，遠方則有房屋、山、橋樑、動物與奔馳過原野的人和馬匹（圖三）。這些畫面都與貝侯

望——一方面想要隱匿身份，避免節外生枝；另一方面又想留下線索，讓才華得到同儕肯定（Seifert 1995: 138-45）。

[29] 原文：Les anciennes Fées vos devancières ne passent plus que pour des badines auprès de vous. Leurs occupations étaient basses et puériles, ne s'amusant qu'aux Servantes et aux Nourrices. Tout leur soin consistait à bien balayer la maison, mettre le pot au feu, faire la lessive, remuer et endormir les enfants, traire les vaches, battre le beurre, et mille autres pauvretés de cette nature; et les effets les plus considérables de leur Art se terminaient à faire pleurer des perles et des diamants, moucher des émeraudes, et cracher des rubis.

Mais pour vous, MESDAMES, vous avez bien pris une autre route: Vous ne vous occupez que de grandes choses, dont les moindres sont de donner de l'esprit à ceux et celles qui n'en ont point, de la beauté aux laides, de l'éloquence aux ignorants, des richesses aux pauvres, et de l'éclat aux choses les plus obscures . . . Pour prévenir toutes les marques de reconnaissance que chacun s'efforcera de vous donner, je vous offre quelques Contes de ma façon, qui tous faibles et peu corrects qu'ils sont, ne laisseront pas de vous persuader qu'il n'y a personne dans l'Empire de Féerie qui soit plus véritablement à vous que La COMTESSE D***（qtd. in Seifert 1996: 89-90）.

的鵝媽媽不同：說故事者明顯年輕許多，而聽故事者都是成人，講述故事的空間也非家居生活的小角落，而是悠閒的社交場合，說明故事的生產與消費和打獵等貴族戶外娛樂同屬一類。多諾瓦另一本出版於一七一一年的故事集（*Suite des contes nouveaux*）卷首畫則出現了比較家居的畫面，聽故事的人是小孩子，說故事的女人形象則類似米開朗基羅筆下的思璧（圖四）。不過，重要的是這位說故事者手裡拿著一本書，顯示她說的故事並非來自記憶、得自口耳相傳的管道；她是在「讀故事」給孩子們聽。如果說太陽王路易十四是官方文學的象徵，他的雙生姊妹黛安娜就是當時另類文學（仙女故事）的代表；[30]如果說古典文學是男性作家的領域，思璧所代表的正是英明過人的奧狄修斯（Odysseus）都必須倚賴的另類智慧。[31]我們可以看出仙女故事的作者對自己、以及爲說／寫故事活動所作的定義明顯與貝侯不同。

卷首畫、書信、致獻詞等擬文本勾勒出女性貴族的社群關係，委婉道出她們的自我認同形象。簡單的說，藉由仙女故事的創作實踐，她們企圖超越一六九〇年代古典派與現代派論爭的範圍，開闢另類的寫作路線。然而，十七世紀末的仙女故事寫作發生在一種所謂的「雙重邊陲」狀況——政治的與文類的邊陲（Canepa 12）。一方面這些作品具有「反古典」的特質，但另一方面，透過「膚淺」論述，使得文壇的主流作家與管控文學作品的官方機構不屑回應或無法回應。

（一）膚淺與平庸

在文化論述場域沒有發言權力的女性作家，只能暗自支持現代派的文學觀（Seifert 1996: 7）。爲了閃避保守道德家的批判，也避免文壇重量級人物的直接批判，常見的態度是極度的謙虛。德慕哈曾說自己的作品是「平庸之作」（mediocre），「底子弱，寫得不好」（"faible et pas bien fait"），蕾希蒂耶也曾貶損自己的謬思發生「短路」現象（"vous allez trouvez ma muse bien badine dans cet ouvrage," qtd. in Jones 57）。多諾瓦在自己的仙女故事的外框故事

[30] 太陽神阿波羅的雙生姊妹月神黛安娜（或 Artemis）是獨身主義的狩獵女神，也是女人與小孩的保護者。黛安娜還善於變形（shape-shifting），可以隨心所欲變成小動物，而變形（metamorphosis）是十七世紀的仙女故事中經常發生的事，故事中的人物常因受到懲罰、或爲了躲避災難、或得罪壞仙女而被變成動物。

[31] 如荷馬史詩《奧狄賽》（*Odyssey*）第十一章所述，思璧是奧狄修斯冥界之旅的引領者。

（frame story）裡批評自己筆下人物的無知造作，嘲笑她們喜歡仙女故事（Harries 67）。這一類的貶抑之詞隨處可見，然而這三位批評說故事這項「平庸才藝」的女作家，可正是這項才藝的個中翹楚。她們說的是真話嗎？顯然，說著謙虛話兒破壞自己的作者權威的同時，她們也正在「說笑」。這種開玩笑、不嚴肅面對創作的態度，與所謂的「平庸才藝」結合，造就了「膚淺美學」。

女作家鮮少有公共的發言空間，也不曾公開參與文化論戰。當然，在前面的說明裡，也提到過主流作家認爲女人根本不適合寫作。當國王佔據了主要的公共場域，衍生自「半公開空間」的巴黎沙龍文化的仙女故事，自然帶有地下文學的政治批判的色彩。仙女故事挑戰的不只是國王的權威形象，還質疑整個社會的體制，甚至文化系統與文類。利用平庸與膚淺作爲藉口，多諾瓦、德慕哈、柏爾納等人爲自己找到了比較能夠暢所欲言的空間。但這種行爲稱不上「反擊」，只能說是在社會的邊緣空間進行文化創作，當作自我實現或心理補償與安慰。

（二）膚淺與道德教訓

對於這種「膚淺」的生活態度與文學技巧，古典派作家的反應是什麼？德威利耶（Pierre de Villier）曾表示：「需要用點兒心的事會讓她們打哈欠或不耐煩。她們對一本書的熱中和對一顆釦子或蝴蝶結沒兩樣。了解了這一點，您就不會對這些故事這麼流行覺得訝異了」。[32]仙女故事得自於女性貴族生活中的消遣式言語遊戲，這種缺乏嚴肅態度的閒談，在此與服裝時尚的細節成爲類比，把女人／瑣碎／輕浮／閒談／服裝／美貌／不嚴肅／缺乏智慧等劃上等號。德威利耶對於仙女故事這種缺乏道德意義與知識內涵、沒有深度的消遣活動竟然會流行，相當憂心。對保守人士而言，這類作品絕對會帶來不好的社會風氣；對嚴肅作家而言，寫作故事，可能會讓一世英名毀於一旦。這也就是會什麼貝侯雖然力陳講講小故事的娛樂藝術應該是嚴肅生活的一部份，但也時常擔心自己的故事被當作膚淺的說笑，於是必須在故事的「致獻詞」與「序言」，反覆強調道德與教化功能。[33]

值得注意的是「膚淺」，是態度上的、表達方式上的，而不是內容的、或主題的。女作家的仙女故事擅長以謙遜的口吻描述自己所從事的寫作，使得主流作家無從回應、也無法放下身段批評。這種戴上面具批判社會的策略，讓女作家得以在仙女故事的領域裡，投射希望、描繪理想世界。以下用多諾瓦夫人的〈白貓〉作爲例子，略爲說明仙女故事的敘事形式與表達批判意見的方式。

[32] 原文：Tout ce qui demande un peu d'application les fatigue et les ennuie [les femmes]; elles s'amusent d'un Livre avec le même esprit dont elles s'occupent d'une mouche ou d'un ruban. êtes-vous étonné après cela que les Contes et les Historiettes aient du débit? (qtd. in Seifert 1996: 86-87)。

框架互疊的敘事

貝侯的散文故事／韻文教訓二元結構得自古典文學裡的寓言。[34]仙女故事則以長篇小說或沙龍聚會的言談作爲敘事外框，成爲鑲嵌在長篇中的故事。而這些故事通常又比貝侯的長一些，以框中有框、拼貼、虛構與真實世界的交互反射，組合不同層次的小故事。

以多諾瓦的〈白貓〉（"La Chatte blanche"）爲例，這個故事的「外框敘事」是個接近民俗傳統的考驗故事：捨不得放棄王位的國王，拿考驗三個兒子能力爲藉口，拖延交出權力的時間。[35]而「中心故事」則是個風雅的仙女故事：最小的王子在旅程中三度造訪白貓公主的城堡，在那兒度過快樂的時光。

〈白貓〉的「中心故事」佔據了大部分的敘事篇幅，讀者和忘了自己是誰的王子一樣，時常把外框的冒險故事拋諸九霄雲外。神秘的白貓優雅的談吐與她豪華有如凡爾賽宮的城堡，讓身有任務的王子忘了自己的「英雄」任務，沈浸在風雅娛樂（唱歌、跳舞、打獵、作詩、說故事）與舒適生活當中。

這位聰明出色的王子受過良好教育，歷經三次的拜訪，與白貓相處三

[33] 貝侯在韻文故事〈葛麗索莉蒂〉（1695）的序言中說道：「這些小玩意兒不只是單純的小故事而已」（ces bagatelles n'étaient pas de pures bagatelles）。另外，他的八個散文故事的結尾，個個加上了一個以上「教訓」（moralité）。拿道德教化作爲民間故事寫作的正當理由，再明顯不過了。

[34] 貝侯也寫過寓言〈凡爾賽迷宮〉（"Le Labyrinthe de Versailles"），見 Soriano 98-113。

[35] 〈白貓〉的外框故事是國王考驗三個兒子的故事，然而外框之外還有外框——串聯九個故事的「大故事」是部名爲 *Le Gentilhomme bourgeois* 的小說。

年，才漸漸了解白貓的女性世界。環繞白貓城堡的「中心故事」表現了女性說故事藝術的精華。這隻獨特的貓是位作家，但她的作品沒有人知道；這隻美麗的貓甚至經常寫詩、作曲，熱情的風格會讓人以爲她墜入愛河了……；不過，她的秘書是隻年紀很大的貓，由於他的字跡實在難以辨認，縱使白貓的作品有白紙黑字爲憑，卻還是沒法讓人看懂（*Contes II* 172）。女作家的作品知音難尋，因爲中介者（她的秘書，那隻年高德劭的公貓）的手，造成了遺憾的結局。此外，白貓的女性世界，外界所知有限。對王子而言，貓的語言像噪音，因爲他不懂、更不知如何詮釋解讀。但她曾對王子說：「我們有極富才智的詩人，如果您在這裡待得夠久，就知道我說的是真話」（*Contes II* 169）。

在白貓的華麗城堡裡還有個收藏豐富的畫廊，掛滿了一幅幅「仙女故事」，串連成一部完整的「仙女故事史」。其中的作品除了貝侯的驢皮、森林中的睡美人之外，當然還有多諾瓦寫的橙樹、綠蛇等。除此之外，王子還發現了一禎呂丹王子（Prince Lutin）的畫像。呂丹是多諾瓦夫人另外一個故事裡的人物，也是探訪白貓城堡的那位王子的表弟。白貓的沙龍裡收藏的還不只這些，王子在城堡也欣賞了貓咪王國文學大師的畫像，從拉柏雷（Rabelais）到貓大師（Maître Chat）應有盡有。這些畫作與串聯在一起的小故事一樣，以層層互疊的框架築構了不同層次的虛構與真實世界。

至於白貓的身世，也在王子最後一次造訪城堡時，以「故事中有故事」的形式，從白貓口中說出，聽起來比雷龐柔（Rapunzel）的命運更坎坷。[36]白貓的文化素養、豐富藝術收藏、以及熱誠的待客之道與說故事的本領，讓城堡裡的王子忘了自己的國家（還有激烈的王位爭奪戰），甚至希望自己是個女人，或是一隻貓。在「外框故事」中，國王三度次要求三個兒子證明他們的能力（找尋最小的狗、最薄的布、還有最美的新娘），然後兩度食言。在第三次任務完成的時候，就如口傳故事傳統中的老套，最小、最善良的兒子受到超現實力量的幫助，又完成了工作。但與傳統民間故事不同的是，女性

[36] 白貓的身世與口傳民間故事〈雷龐柔〉中那位少女的命運幾乎一模一樣。白貓原來是個美麗的公主，因爲母親在懷孕時吃了仙女的果子，於是出生後的她必須被迫成爲森林仙女的養女。後來因爲不願嫁給仙女的姪子，所以丈夫遭到殺害，而自己則受到詛咒變成了白貓。破解魔咒的的方法只有一個，就是找到與自己丈夫長得一模一樣的男子成婚，才能解除魔咒。

並不因爲婚姻而獲得物質利益，白貓反而是利益的提供者，[37]她要求的是精神層次的回報：王子的父親與兄長的友誼以及擁有一位好丈夫。

這樣的故事的確與傳統（或現代派的）道德教訓大相逕庭。對於女作家來說，說故事就是表達才華的方式，透過創意與諧擬（parody），一次次講出「故事的另一面」。然而，法國十七、十八世紀的仙女故事隱含的不是麻雀變鳳凰的美夢成真慾望，而是一幅幅重建自我與強調情感價值的女性貴族自畫像。[38]仙女故事的敘事對這些貴族女作家而言，宛若多諾瓦《白貓》裡那塊小到足以塞進種子裡的紗，看起來或許微不足道，卻廣大有如天羅地網，上頭繪滿了所有的鳥兒、動物、魚兒，甚至包括地球上的所有植物、山川、海底的珍奇生物、太陽、月亮、星星、以及地球上所有國王與統治者，甚至他們的王后與璜妃、孩子與子民……（*Contes II* 181）。

結　語

從十六世紀開始，書寫民間故事的傳統斷斷續續的發展。早期作家如義大利的巴汐爾，因爲以拿坡里方言寫作，只能曇花一現，無法成爲歐洲民間故事大傳統中的重要里程碑。相較之下，十七世紀末的法國，提供了比前一世紀的義大利更豐沃的園地：現代法語蓬勃發展、舊有文化體制的鬆動、新讀者社群逐漸形成，都提供了更多元化的文學發展空間。在法國邁向「文明化」的過程（civilizing process）當中，書寫版的民間故事開花結果。貝侯以不斷的試驗與創新，企圖讓故事成爲現代派的代表文類；創作精力充沛的多諾瓦夫人等女性作家，也以令人驚異的手法，裁剪各種素料，製作訴諸女性所關注的議題的動人故事。一六九〇到一七一五年間的民間故事，不再是質樸的農村的晚間餘興節目，也不是逃避殘酷現實的想像世界，而是中上階級

[37] 外框故事最後與中心故事匯合，國王見到了小王子帶回來的美麗女子，承認她的確是最美的。這時，白貓公主表示自己不是來強迫國王退位的，因爲她繼承了六個王國，願意分國王與兩個兒子各一個王國，然後自己與丈夫統領三個王國，這樣就足以過著好日子了。

[38] 前面提到過貝侯的現代派民間故事裡，出現了不少「跨階級」的婚配實例（如暴發戶藍鬍子與貴族妻子、灰姑娘的貴族父親與中產階級後母、磨坊主人的兒子與公主）。相較之下，女性作家所寫的仙女故事裡，主角都是貴族，而他們關心的議題，都環繞著女性貴族的生活經驗。

與貴族抒發理想、以品味與趣味議論時代價值的空間。

※本論文為國科會專題研究計劃(NSC 90-2411-H-002-023)之部分研究成果。本文承匿名審查人指正原稿法文部分之疏漏與錯誤，特此致謝。

引用書目

Barchilon, Jacques. *Perrault's Tales of Mother Goose: the Dedication Manuscript of 1695 Reproduced in Collotype Facsimile with Introduction and Critical Text.* 2 vols. New York: the Pierpont Morgan Library, 1956.

Boileau-Despéaux, Nicolas. *Oeuvres complètes*. Ed. Françoise Escal. Paris: 1966.

Brocklebank, Lisa. "Rebellious Voices: The Unofficial Discourse of Cross-dressing in d'Aulnoy, de Murat, and Perrault." *Children's Literature Association Quarterly* 25.3 (Fall 2000): 127-36.

Canepa, Nancy L. *Out of the Woods: The Origins of the Literary Fairy-Tale in Italy and France.* Detroit: Wayne State UP, 1997.

D'Aulnoy, Madame. *Contes*. (édition du tricentenaire) 2 vols. Ed. Philippe Hourcade. Paris: Société des Textes Français Modernes, 1998.

DeJean, Joan. *Ancients against Moderns: Culture Wars and the Making of a Fin de Siècle*. Chicago: U of Chicago P, 1997.

——. *Tender Geographies: Women and the Origins of the Novel in France*. New York: Columbia UP, 1991.

Duggan, Anne E. "Nature and Culture in the Fairy Tale of Marie-Catherine d'Aulnoy." *Marvels and Tales* 15.2 (2001): 149-67.

Hannon, Patricia. "*Corps cadavres*: Heroes and Heroines in the Tales of Perrault." *The Great Fairy Tale Tradition: From Straparola and Basile to the Brothers Grimm*. 933-957. Ed. Jack Zipes. New York: WW Norton and Company, 2001.

Harries, Elizabeth Wanning. *Twice upon a Time: Women Writers and the History of the Fairy Tale*. Princeton: Princeton UP, 2001.

Jones, Christine. "The Poetics of Enchantment (1690-1715)." *Marvels and Tales* 17.1 (2003): 55-74.

Lewis, Philip. *Seeing Through the Mother Goose Tales: Visual Turns in the Writings of Charles Perrault.* Stanford: Stanford UP, 1996.

Marin, Louis. *Food for Thought.* Trans. Mette Hjort. Baltimore and London: Johns Hopkins UP, 1989.

Perrault, Charles. *The Vindication of Wives* (*L'Apologie des Femmes*). Trans. Roland Gant. London: The Rodale Press, 1954.

——. *Les Contes* (édition commentée des Contes de Perrault). Ed. Marc Soriano. Paris: Flammarion, 1989.

Reiss, Timothy J. *The Meaning of Literature*. Ithaca and London: Cornell UP, 1992.

Seifert, Lewis C. *Fairy Tales, Sexuality, and Gender in France, 1690-1715: Nostalgic Utopias.* Cambridge: Cambridge UP, 1996.

——. "Les Fées Modernes: Women, Fairy Tales and the Literary Field in Late Seventeenth-Century France." *Going Public: Women and Publishing in Early Modern France*. Ithaca: Cornell UP, 1995.

Simonsuuri, Kirsti. *Homer's Original Genius: Eighteenth-Century Notions of the Early Greek Epic* (*1688-1789*). Cambridge: Cambridge UP, 1979.

Stewart, Susan. *Crimes of Writing: Problems in the Containment of Representation*. New York: Oxford UP, 1991.

Tatar, Maria M. *The Hard Facts of the Grimms' Fairy Tales*. Princeton, NJ: Princeton UP, 1987.

Zipes, Jack. *When Dreams Come True: Classical Fairy Tales and Their Tradition.* New York: Routledge, 1999.

——, ed. *The Great Fairy Tale Tradition: From Straparola and Basile to the Brothers Grimm*. New York: WW Norton and Company, 2001.

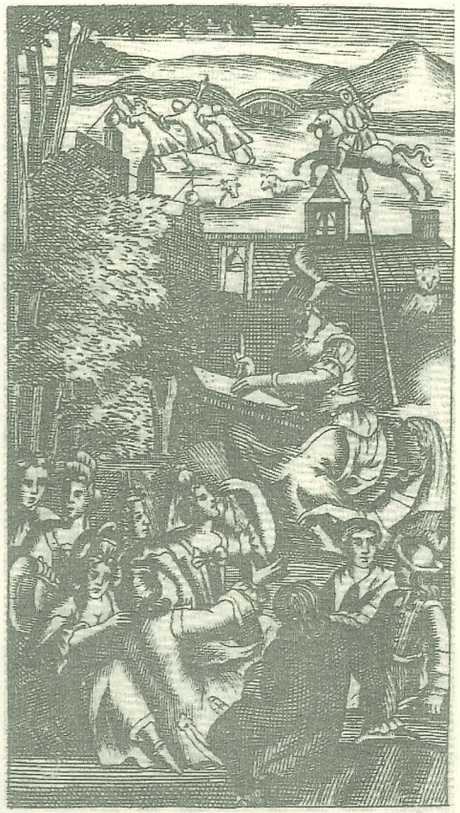
古佳艷，國立台灣大學外國語文學系助理教授。

圖一

Frontispiece by Clouzier, Charles Perrault, *Histoires ou contes du temps passé* (1697). Courtesy of the Houghton Library, Harvard University.

圖二

Frontispiece, Marie-Catherine d'Aulnoy, *Nouveaux contes de fées*, vol. 1 (Amsterdam: Etienne Roger, 1725). Courtesy of the Pierpont Morgan Library, New York. PML 84636.



圖三

Frontispiece, Marie-Catherine d'Aulnoy, *Nouveaux contes de fées*, vol. 2 (Amsterdam: Etienne Roger, 1725). Courtesy of the Pierpont Morgan Library, New York. PML 84637.

圖四

Frontispiece, Marie-Catherine d'Aulnoy, *Suite des contes nouveaux* (Paris: Compagnie des libraires, 1711). Courtesy, the Bancroft Library, University of California, Berkeley.

童話非童話
——從民初王爾德童話的譯本談翻譯與兒童文學

李　畹　琪

摘　要

十九世紀末，王爾德的九篇童話在英國出版之時，曾經引發「讀者究竟是兒童或是成人」之批評；而二十世紀初譯者企圖把王爾德的童話翻譯成中文時，也產生同樣的認定問題。由於當時五四運動的背景以及新文學革命的推波助瀾，才剛剛要起步推廣兒童文學及現代兒童教育觀的中國新知識份子，紛紛把王爾德的童話譯出，藉機宣揚或實踐自己的文學理念，例如直譯策略、異化策略、白話文體、新式標點等等，使得童話的翻譯成爲文學改革的重要工具之一。對照同時期改寫給兒童閱讀的王爾德童話版本可以知道，五四時期新知識份子認爲王爾德的童話其實是童話體的小說，所屬定位爲成人文學，並不符合當時的兒童文學觀，以致形成中國兒童文學界持續爲兒童重述、改寫外國兒童讀物的習慣。

關鍵詞：王爾德（Oscar Wilde），兒童文學，翻譯，五四，童話

---

* 本文 92 年 3 月 30 日收件；92 年 5 月 29 日審查通過。

前　言

奧斯卡・王爾德（Oscar Wilde, 1854-1900）除了創作劇本、詩、小說之外，也出版過二本故事集。傳記作者貝爾佛德（Barbara Belford）認爲，「王爾德本身就是個長不大的孩子」，因爲他「就像彼得潘一樣，從不受年紀所侷限。他喜歡『愛麗斯夢遊仙境』以及童話故事裡天馬行空的想像力」（181）；這樣豐沛的想像力，在王爾德生子（1885、1886）之後，終於尋覓到能盡情揮灑的舞台——在與兒子共同嬉戲之時，或者兒子臨睡前的床邊時間，王爾德總是可以盡情地講述故事，這份機緣同時也讓這位作家動念把許多美麗故事記錄下來。1888 年出版的《快樂王子與其他故事》（*The Happy Prince and Other Tales*），[1]「收錄了部份他在床頭所講的故事」（貝爾佛德 181）。莫里（Sheridan Morley）在評述這些故事的時候說：「《快樂王子》儘管有些粗略，無疑地是奧斯卡第一個很受歡迎的故事，禁得起時間的考驗」（71）。自此，書評家開始注意到王爾德，首次正視他作者的身份，甚至有人把他拿來與安徒生相提並論，指出王爾德的童話比安徒生的童話更帶有批判性諷刺，或者認爲這些故事讓「王爾德的天才『展現地淋漓盡致』」（貝爾佛德 181-182）。既然《快樂王子與其他故事》受到矚目，王爾德於是乘勝追擊，於 1891 年繼續出版另一本故事集《石榴屋》（*The House of Pomegranates*）。[2]

這些童話吸引了許多英國讀者，但是當時時常批評王爾德作品的英國報業，卻出現了另一種聲音——王爾德的小兒子維維安・賀蘭（Vyvyan Holland）透露：「……許多報紙想不透爲何一個寫出像《朵蓮格雷的畫像》這樣一本小說的人，也能夠寫出那般美麗動人的故事。他們還認爲童話故事與兒童之間一定有一種傳統的關聯，因此抱怨孩子們一定看不懂那些故事。那些人並不知道，童話故事也可以是爲成人而寫的」（82）。賀蘭的這句話是有根據的；因爲王爾德認爲這些童話故事是屬於他自己的「散文研究，部分是爲兒童而寫，部分是爲保有赤子般喜悅與歡樂之心者而寫」（貝爾佛德 181）。無怪乎王爾德在反駁《蓓爾美街報》（*Pall Mall Gazette*）編輯的「謬論」時，用一貫的嘲諷態度如此澄清：

> 作者一開始就提出一個極為愚蠢的問題，那就是我寫這本書到底是不是為了帶給英國兒童快樂。我無法想像任何一個受過相當教育的人，竟會對此存有任何疑問。表達此一疑問後，作者〔顯然〕以相當嚴肅的態度表示，英國兒童所能運用的有限字彙是評斷藝術家散文作品的標準！在創作《石榴屋》時，我想要取悅英國兒童的意願和取悅所有英國大眾的意願不相上下。（賀蘭 82-83）

同樣的疑慮，在王爾德的作品逐漸翻譯成中文後再次產生。只不過，這一回似乎缺少了討論與澄清的空間，因爲具備譯者角色的新知識份子私自地界定了「應該」閱讀王爾德童話譯文的中國讀者群身份，限制了讀者群範圍。

王爾德童話譯文的指涉讀者

1900 年王爾德在法國過世，九年後他的作品透過周作人的筆首次向中國讀者發聲——1909 年周作人和魯迅合作翻譯《域外小說集》；此書在東京出版，其中選錄了一篇王爾德的作品，就是童話〈安樂王子〉（"The Happy Prince"）。這本譯作出版了十年，上下冊合計僅售出四十一本（周作人 1920：序二），讀者群不大。不過值得注意的是，周作人接承清末的慣例，選用文言文來翻譯這篇作品；雖然書的銷售量相當少，卻也透露了周氏兄弟心目中理想的讀者群必須爲具備古文能力，可以自行閱讀短篇小說者。

1909 年之後，相隔頗長一段時間王爾德童話的譯本才又現身，[3]其間譯者選譯的多半是王爾德的劇本與詩。仔細觀察 1920 年後刊登王爾德童話譯文作品之處，大多是以成人讀者群爲訂閱對象的報紙或者雜誌：例如《東方雜誌》、《新潮》、《學燈》、《婦女雜誌》、《民國日報》、《晨報》等。然而，這些譯作的指涉讀者（the implied reader）群並不完全等同於全部成人讀者群，

---

1 包括〈快樂王子〉（"The Happy Prince"）、〈夜鶯與薔薇〉（"The Nightingale and the Rose"）、〈自私的巨人〉（"The Selfish Giant"）、〈忠實的朋友〉（"The Devoted Friend"）、〈了不起的火箭〉（"The Remarkable Rocket"）五篇故事。

2 包括了〈少年國王〉（"The Young King"）、〈西班牙公主的生日〉（"The Birthday of the Infanta"）、〈打魚人和他的靈魂〉（"The Fisherman and His Soul"）、〈星孩〉（"The Star-Child"）四篇故事。

3 參閱附錄表一（1949 年前王爾德童話作品之中譯本／文）。

它們最主要的訴求對象，其實是五四時期的新知識份子以及願意接受新思想的民眾。

根據周策縱的觀察，1917 年之前「多數刊物內容上還是古板和千篇一律」，介紹或傳入中國的西方知識非常有限，新聞出版業停滯不前。然而 1919 年五四事件以後，由於事實證明許多用日常口語寫成的出版物宣傳效果要比用文言文的好得多，於是使用白話文寫作的新刊物急速增加，其內容「幾乎包括了新知識、新生活各方面的東西，……介紹的方法也和『五四運動』之前大大不同」，影響當時及後代甚大（282-85）。例子之一，就是 1919 年一月由北大學生創辦，刊登過穆木天譯作〈自私的巨人〉的《新潮》。《新潮》的發刊旨趣自詡了多項社會責任，其中便包括改革中國傳統社會以及協助培養學生科學客觀的思想等期許（阿英 59-60）。這些新期刊不但「介紹年輕的中國知識分子給一般大眾，並且作爲他們之間的橋樑」，也幫助促進「發展中國羣眾輿論和培養新知識分子定型」（周策縱 286）。此外，五四運動也刺激了舊報紙、雜誌改革。周策縱整理說：「原有的期刊諸如『東方雜誌』、『教育雜誌』、『小說月報』、『婦女雜誌』、『學生雜誌』、『中華教育界』等等都紛紛改用白話文，而且開始介紹現代西方思想和知識。爲了配合及加速這種改變，原來的老編者多數都被激進的、有現代思想的年輕人所代替」（286-87）。甚至連大城市的報紙也受影響：「很多日報增加專欄或出版副刊來刊登新文學作品和討論文化及學生運動。……『時事新報』和『民國日報』……同情新文化和學生運動，便馬上贏得知識分子和年輕人的歡迎」（287-88）。這些報紙、雜誌無論是新出刊或是老字號出版物，均爲跟隨改革潮流，極力傳播新知識、新生活，刊登新文學作品或者翻譯當代西方文學的新文化運動前哨站。種種跡象顯示，民初閱讀這些王爾德童話譯文的讀者並非兒童，而是訂閱五四時期新報紙、雜誌的成人讀者群——也就是新知識份子或者能夠接受新思想的民眾、年輕學生。

為什麼選擇王爾德？

十九世紀末的英國兒童文學，正處於第一段黃金時期——無論是麥克唐納（George MacDonald）、卡洛爾（Lewis Carroll）、奈斯比特（Edith Nesbit）等人擅長的幻想文學類，或是克蘭（Walter Crane）、凱迪考特（Randolph Caldecott）、格林威（Kate Greenaway）等人一展長才的圖畫書類，都展現了前所未有的輝煌成績；反觀同時代的中國，新時代的兒童文學才準備要起步萌芽而已。民初中國正值新舊文化交替、中西文化交流的時期，王爾德的劇本、詩作、童話等作品恰巧在此時相繼翻譯引進中國，值得特別注意。當時眾多留日、留俄學人爭相介紹各國民間故事或者小川未明、格林兄弟（Brothers Grimm）、安徒生（Hans Christian Andersen）、拉封登（La Fontaine）、萊辛（G. E. Lessing）等人的童話或寓言進入中國，王爾德的童話也是其中之一。仔細檢視史料，會發現民初譯者介紹的童話作家除了安徒生之外，就是王爾德爲最大家，偶爾才見到卡洛爾或者巴利（J. M. Barrie）的名字，而麥克唐納與奈斯比特等人則是從未出現。這是否意味著王爾德的作品對當時讀者來說具有某種程度的重要性，才值得譯介？

1909 年周作人的〈安樂王子〉發表後，中國讀者要再次見到王爾德的作品，得等到 1915 年的《青年雜誌》（後來的《新青年》）一卷二號，該期刊載了由薛琪瑛翻譯的劇本《意中人》（*An Ideal Husband*）。在此後的十五年間，王爾德所有重要的作品幾乎都出現了中譯，[4]速度不可謂之不快；其原因則和五四事件帶出的文學革命、新文化新思潮等運動息息相關。雖然清末嚴復、梁啓超等人以小說提倡維新改革，林紓也翻譯了許多英國小說，對中國文學界影響深遠，而使得西洋文學作品在中國受到重視（王克非 73-76）；[5]但是王錦厚認爲，中國真正介紹英國文學名著是在五四前後——因爲新文學的提倡者要比不懂西文的林紓更加認識、吸收更多英國文學。他所持的理由之一，便是五四新文學工作者在選擇翻譯的對象時，是有目的地篩選作品（371）。當時譯者的選擇大致分爲兩類：一是「富於反抗精神的作品，如拜倫、雪萊等『立意在反抗，指歸在動作』的詩篇；一是富於藝術性的所謂純文藝作品，如王爾德等人的戲劇」（371）。王爾德的戲劇在此被王錦厚歸類

[4] 參閱附錄表一（1949 年前王爾德童話作品之中譯本／文）、表二（1949 年前王爾德其他作品之中譯本／文）。

[5] 王克非引有周作人的一段話：「老實說我們幾乎都因了林譯才知道外國有小說」（轉引自 73）。而王錦厚在《五四新文學與外國文學》也引述過郭沫若的話說：「林琴南譯的小說在當時是很流行的，那也是我所嗜好的一種讀物」（轉引自 369）。原文見周作人，〈林琴南與羅振玉〉，《語絲》3（1924）；郭沫若，《少年時代》，沫若自傳 1（上海：海燕書店，1947）。

在「富藝術性的純文藝作品」，然而隨後在他引述張聞天、汪馥泉在〈王爾德介紹〉裡分析王爾德作品的段落中，卻透露出不一樣的訊息：

> 〈王爾德介紹〉一文最後指出王爾德作品的積極意義，就在於要求變動死一樣的生活。文章說：
>
> 要生得有趣味嗎？那就非把生活變動不可。生活底變動就是人生底真意義。
>
> 受分工的鐵則支配著的現代的人啊！起來，變動變動你們底生活吧。不登天堂，寧入地獄，這樣死一樣地生活著，幹甚麼呢？
>
> 要求生之快樂吧！要求變動吧！王爾德已在我們前面走了，我們還不趕去嗎？[6]
>
> 這樣理解王爾德，在當時是有代表性的。要求變革，正是「五四」新文學先驅者的願望與奮鬥目標。這點，恰好與王爾德契合，所以，他們要歡迎王爾德。（374）

可見當時介紹王爾德，並非只爲觀摩西方文藝作品、吸收創作技巧而已；王爾德作品的風格與思想，恰巧符合社會思潮，於是急於接受新思想、擺脫舊傳統的知識份子便拿王爾德的作品或論述來佐證、推廣自己的想法。1915 年至 1921 年間，繼周作人譯作之後見世的王爾德作品幾乎都是劇本，而且都是在鼓吹新思想的新辦雜誌上刊登[7]——這是因爲當時嘗試創作劇本的人「大都是以西方戲劇爲範本，『試行仿制』。……當時劇作者多半是從西方戲劇中學到了一些寫劇本的技術，結合中國實際，反應社會中的矛盾，參加反帝反封建的鬥爭」（轉引自王克非 204）。[8]郭延禮認爲，「王爾德的劇作屬於『爲藝術而藝術』的一派，主張作品的價值主要在於藝術形式的完美。但他也通過戲劇誘人的情節和俏皮風趣的語言諷刺了英國維多利亞上流社會的弊病」（192）。這種以幽默逗趣的對話爲耳目、暗地對當時社會提出批評的作品，

[6] 原文見聞天、馥泉，〈王爾德介紹〉，《民國日報・覺悟》1922 年 4 月 3 日至 18 日。
[7] 參見附錄表二（1949 年前王爾德其他作品之中譯本／文）。
[8] 原文見馮至等，〈五四時期俄羅斯文學和其他歐洲國家文學的翻譯和介紹〉，《北京大學學報》2（1959）。

也就被拿來檢視尊奉儒家思想的傳統中國是否如同維多利亞社會般地虛僞。

此外，王爾德提倡唯美主義、主張爲藝術而藝術，以及作品中透露出來的強烈情緒與個人風格，都深深吸引著新月派和創造社的成員。王錦厚在描述聞一多「以美爲藝術的核心」、「藝術的藝術」的觀點後歸納說：「這些主張是濟慈、華滋華斯、王爾德等英國詩人影響的結果。這不單是聞一多個人的主張，而是新月派中許多人的主張」（413）。至於興盛一時的創造社，內部成員「主張爲藝術而藝術，認爲對美的追求是藝術的核心。他們反對爲人生而藝術，反對自然主義、寫實主義，傾向浪漫主義。創作上有著較多的表現自我的色彩」（轉引自王錦厚 222）。[9]1922 年創造社的刊物《創造季刊》創刊號的第一頁，即是王爾德在其小說《杜蓮格來》（*The Picture of Dorian Gray*）之前所加、抒發自己藝術觀的著名序文，[10]可見王爾德在他們心目中的地位。無怪當時與創造社所持文學理念相反的文學研究會會員沈雁冰會這樣子反對翻譯王爾德的作品：

> 介紹西洋文學的目的，一半果是欲介紹他們的文學藝術來，一半也為的是欲介紹世界的現代思想——而且這應是更注意些的目的。……以文學為純藝術的藝術我們應是不承認的。……那屬於近代的，如英國唯美派王爾德的「人生裝飾觀」的著作，也不是篇篇可以介紹的。王爾德的「藝術是最高的實體，人生不過是裝飾」的思想，不能不說他是和現在精神相反；諸如此類的著作，我們若漫不分別地介紹過來，……於成就新文學運動的目的是不經濟的。所以介紹時的選擇是第一應值得注意的。（轉引自王克非 190）[11]

由此可知，王爾德的作品在五四運動時期以極快的速度譯成中文並非偶然；實爲王爾德的創作理念和個人風格得到部份新知識份子的認同並符合社會現實需要，可以反抗舊傳統、引進新思想，才得以在中國重生。其童話也不例外。同時代的英國傳記作家謝拉爾德（R. H. Sherard）這麼評論王爾德的

[9] 原文見《中國現代文學社團流派辭典》，范全主編（上海：上海書店，1993）。
[10] 原文見達夫譯，〈杜蓮格來的序文〉，王爾德著，《創造季刊》1.1（1922）：1-2。
[11] 原文見郎損，〈新文學研究者的責任與努力〉，《小說月報》12.2。

童話：「『它們中間貫穿著一種微妙的哲學，一種對社會的控訴，一種爲著無產者的呼籲，這使得《快樂王子》和《石榴之家》成了控訴現社會制度的兩張真正的公訴狀。』(《王爾德傳》,一九〇六年)」(轉引自巴金 259-60)——故事中意欲向社會提出抗議現狀的訊息，正符合五四時期的潮流，這想必是當時譯者選擇翻譯王爾德童話的理由之一。另外，胡愈之在〈鶯和薔薇〉譯文的前言中說道：「他〔王爾德〕那種奇美的想像，怪異的天才，不可思議的魔力，唯有詩和 Fairy Tales 中，最來得明顯；所以我們要研究唯美主義的王爾德，卻不可不看他的詩和 Fairy Tales 呢」(110)；可見王爾德的童話在當時部分新知識份子的眼中，更是集其作品特質的代表，愈加值得譯成中文引進了。

童話翻譯與文學革命

王爾德的童話除了因爲文采華美、內容切合五四時期思想潮流而受到歡迎之外，還由於當時新知識份子極力推動文學革命，成爲譯者宣揚或實踐翻譯或文學理念的重要工具之一。

(一) 直譯手法之推廣

王爾德童話的第一篇譯作——1909 年周作人的〈安樂王子〉雖是在清末出版，卻代表中國翻譯界出現了「直譯」的觀念。

周氏兄弟在《域外小說集》中刻意強調自己採取「直譯」的作法，是針對前人翻譯的弊病而來的：「《域外小說集》發行於一九〇七年或一九〇八年，我與周作人還在日本東京。當時中國流行林琴南用古文翻譯的外國小說，文章確實很好，但誤譯很多。我們對此感到不滿，想加以糾正，才幹起來的」(轉引自陳福康 174)。[12]他們所說的「直譯」，其實是相對於前一期翻譯文學盛行的「意譯」方法而言，而非完全按照字面解釋的「死譯」。陳福康認爲，周氏兄弟的《域外小說集》等譯作，就是他們「直譯」原則的實踐和體現(175)。拿〈安樂王子〉爲例：

[12] 根據陳福康註解，原文見魯迅於 1932 年 1 月 16 日致增田涉的信。

【原文】："The Happy Prince" 頁 3

High above the city, on a tall column, stood the statue of the Happy Prince. He was gilded all over with thin leaves of fine gold, for eyes he had two bright sapphires, and a large red ruby glowed on his sword-hilt.

He was very much admired indeed. "He is as beautiful as a weathercock," remarked one of the Town Councillors who wished to gain a reputation for having artistic tastes; "only not quite so useful," he added, fearing lest people should think him unpractical, which he really was not.

【周作人】：《域外小說集》〈安樂王子〉頁 1

城中有柱石峙立、安樂王子之象在焉。象身裹以金葉、碧玉為目，劍柄上飾瓊瑤、爛有光輝，見者歎賞。有市會議士曰、「美哉、如占風之雞旗也！」言時頗欲以風雅自見、繼復懼人誚其虛華、則曰、「獨惜其無用耳。」其人蓋信更事者也。

與眾多翻譯研究專書中所舉林紓任意增刪文字的例子相較，這樣的文字的確努力想要貼近英文原意，沒有任意增刪原著文字的企圖。《域外小說集》的序言也明白地寫著：「迻譯亦期弗失文情」(魯迅 n. p.)。無怪當時與周氏兄弟同住的許壽裳憶起他們的譯作時會說：「我曾將德文譯本對照讀過，覺得字字忠實，絲毫不苟，無任意增刪之弊，實爲譯界開闢一個新時代的紀念碑，使我非常興奮」(轉引自陳福康 175)。[13]郭延禮認爲，同時期的譯者「曾樸翻譯的法國戲劇、吳檮翻譯的小說也基本上屬直譯」(54)，可見在當時以林紓爲首的意譯大潮流下，周氏兄弟的作法並不是唯一的個案，已有部份譯者贊成「直譯」的作法而開始行動。集合民國以後的王爾德童話譯本對照原文，更可以看出「直譯」的作法廣受認同，譯者顯然已經摒棄清末的「意譯」手法，努力以心目中「忠實」原則從事翻譯工作。

(二) 通俗白話文體之採用

[13] 原文見許壽裳，《亡友魯迅印象記》(北京：人民文學出版社，1981)。

1920 年後王爾德童話的譯文，最明顯的特點就是使用白話文翻譯。從上段〈安樂王子〉的引文可以知道，周作人翻譯《域外小說集》時使用的是文言文，這是王爾德作品在中國唯一一篇使用文言文的譯文。早期周作人與魯迅翻譯小說的時候，受當時潮流以及前人的影響，才會選擇使用文言文翻譯外國文學。1913 年周作人譯了一篇〈炭畫〉投稿到《小說月報》，收到一封退稿信：「雖未見原本，以意度之，確系對譯，能不失真相，因西人面目俱在也。但行文生澀，讀之如對古書，頗不通順，殊爲憾事」（轉引自陳福康 175）。陳福康認爲，信中所說的「行文生澀，讀之如對古書」正是「周氏兄弟當初因受章太炎影響而文言翻譯的缺點，後來他們也都是承認的」（175）。這個說法，王宏志也相當同意，並且找出周氏兄弟自己的說法佐證：

> 他〔周作人〕回顧自己的翻譯歷程時便說過這樣的話：
>
> 我從前翻譯小說，很受林琴南先生的影響；1906 年住東京以後，聽章太炎先生的講論，又發生多少變化，1909 年出版的《域外小說集》，正是那一時期的結果。[14]
>
> 魯迅自己也說過，他最初從事文藝創作，也因為受到《民報》的影響，「喜歡作怪句子和寫古字」，文章很「生澀」。[15]既然《小說月報》的編者認為周作人的譯文像古書，因而把這份譯稿退回，那麼，一般讀者不肯接受，不願意花錢購買他們兄弟以章太炎式古文寫成的翻譯小說集，也是意料中事了。（209）

《域外小說集》使用文言文翻譯外國文學，造成銷路不好，[16]可見當時使用文言文與白話文書寫的意願已經開始消長。

其實使用白話文書寫的意願增長，是有跡可尋的；因爲根據周策縱的觀察，清末的中國便已逐漸醞釀文學改革。他舉出五點事證，其中有兩點與白話文之提倡直接相關：

[14] 原文見周作人，〈《點滴》序〉（1920），《周作人研究資料》，張菊香、張鐵榮編（1986）302。

[15] 原文見魯迅，〈《坟》題記〉（1926），《魯迅全集》1，（1981）3。

[16] 使用文言文翻譯，只是該書銷路不好的原因之一。王宏志認爲，周氏兄弟當時名氣不大、決定採取直譯法而非晚清所流行的意譯法、選擇介紹當時而言仍屬陌生文類的短篇小說等原因都讓這本合集不受歡迎（201-210）。

> （一）一九八五年後百日維新期間，有些年青詩人及政治改革家提倡新詩。他們將散文帶入詩內，並加上新字或西方字彙，以及一些民謠裡的俗語。……（三）在宋代被用來做哲學談論記錄（語錄）、元代作為戲劇及政府文獻的白話文，已開始被一些教育改革家及外國傳教士，在出版物、報紙及其他作品上使用了。陳獨秀和胡適在他們年輕時（即一九〇四、一九〇六年）加入這個運動的行列。十九世紀末葉的十五年內，大量用白話文寫小說的傳統已經產生，但是這些著作還未被視為文學作品。（408-09）

周策縱說，清末這些轉變僅是少數人的功績，並沒有嚴重威脅到傳統的文學與語言；然而，當 1915 年陳獨秀在《新青年》發表〈現代歐洲文藝史譚〉後，這篇「新知識份子首次用西方理論來改革中國文學的宣言」引起胡適注意，促成他提出中國文學革命的「八不主義」，並且在 1917 年發表「文學革命的第一聲」——〈文學改良芻議〉，「宣稱白話文學是『標準』的中國文學，而中文必須是適合創造活生生文學的媒介」（周策縱 410-11）。文學改良的觀念受到北大學生支持，改革者獲得聲援，開始使用白話文寫作；1918 年開始，《新青年》完全改用白話文印行，而胡適也更進一步在〈建設的文學革命論〉上宣佈：「兩千年的文人所做的文學都是死的，都是用已經死了的語言文字做的。死文字決不能產出活文學。……中國若想有活文學，必須用白話，必須用國語，必須做國語的文學」（周策縱 413-14）。[17]1919 年，「白話文已被大多數的學生刊物使用。幾乎所有雜誌、報紙、及文藝作品都開始改用這種新文學媒介」（周策縱 415）；胡適認爲這該歸功於五四運動：

> 民國八年的學生運動與新文學運動雖是兩件事，但學生運動的影響能使白話的傳播遍於全國，這是一大關係；況且「五四」運動以後，國內明白的人漸漸覺悟「思想革新」的重要，所以他們對於新潮流，或採取歡迎的態度，或採取研究的態度，或採取容忍的態度，漸漸的把從前那種仇視的態度減少了，文學革命的運動因此得自由發展，這也是一大關係。因此，民國八年以後，白話

[17] 胡適原文對照遠東版〈建設的文學革命論〉後修正（56-59），原文見《新青年》4.4（1918 年 4 月 15 日）。

文的傳播真有「一日千里」之勢。（〈五十年來〉255-56）

所以，當 1920 年繼周作人〈安樂王子〉之後的第二篇王爾德童話〈鶯和薔薇〉現身時，是以接近生活口語的樣子現身，而非文言文：

【愉之】：1920 年《東方雜誌》〈鶯和薔薇〉頁 110

那少年學生哭著說：『伊說過的，要是我送伊一朵紅薔薇，伊便和我跳舞了。可是我的花園裏沒有紅薔薇呵。』

鶯兒在槲樹裏的巢上聽著，從樹葉中間向外張望，心裏很是詫異。

此後穆木天等人的譯文，也的確沒有再回過頭使用文言文，證明使用白話文已經成爲書寫慣例。

譯者之異化策略

周策縱觀察，1918 年中國新文學誕生，新文學大致往五個方向發展——除了白話文運動促成許多新知識份子創作白話文和新詩、形成短篇諷刺散文筆調、影響現代中國短篇小說與新戲劇運動產生之外，當時翻譯歐洲文學作品的筆法也受到影響（414-15）：譯者開始使用「新翻譯技巧來介紹現代的歐洲文學」，「而其新式譯文的語法，深受歐洲語言文法的影響」（414）。的確，無論是形式、句法結構或者字詞等方面，從譯文便可明顯看出五四運動之後中國語文的歐化傾向；這些更動主要表現在下列幾方面：

（一）句型歐化

胡適認爲，打著「國語的文學」旗幟的文學革命，主要往兩個方向積極建設——一是開始試驗白話詩，一是提倡歐洲新文學。關於後者，胡適說：「在這一方面，周作人的成績最好。他用的是直譯的方法，嚴格的儘量保全原文的文法與口氣。這種譯法，近年來很有人倣傚，是國語的歐化的一個起點」（〈五十年來〉251）。在新文學運動推波助瀾下，原本不受重視的「直譯」態度逐漸受譯者歡迎；不過譯者過度重視保留原文文法或語氣的結果，往往使得英語的文法滲入中文譯文的句型中：[18]

【原文】：“The Selfish Giant”頁 29

And the trees were so glad to have the children back again that they had covered themselves with blossoms, and **were waving their arms gently above the children's heads.**

【楊前海】：1921 年《時事新報》〈一個自私的巨人〉

那樹很歡喜這些小孩子再來，所以把他們用花遮蓋起來，並且用他的臂，**輕輕地搖動在他們的頭上**。

【原文】：“The Selfish Giant”頁 29

“But where is your little companion?” he said: “**the boy I put into the tree**.”

【楊前海】：1921 年《時事新報》〈一個自私的巨人〉

巨人問他們說：「你們的小朋友到那裏去了？**那個小朋友，就是我把他放在樹上的**。」

【原文】：“The Selfish Giant”頁 29

“I have many beautiful flowers,” he said; “but the **children** are the most beautiful flowers **of** all.”

【穆敬熙】：1920 年《新潮》〈自私的巨人〉頁 112

他說，『我有許多美麗的花，但小孩子**們**是花中**的**最美的花。』

【原文】：“The Nightingale and the Rose”頁 29

So the Nightingale **pressed closer** against the thorn, and **louder and louder grew her song**, for she sang of the birth of passion in the soul of a man and a maid.

【尺棰】：1923 年《晨報五週年紀念增刊》〈夜鶯與玫瑰〉

於是夜鶯**越緊插入**那尖刺，**越揚聲的她唱的歌**，因她這回所歌頌的是男子與女子性靈裡烈情的誕生。

[18] 本論文於譯文範例中所加之**粗體**皆表示與該討論重點相關、值得注意異同的地方。

若譯者在翻譯的時候模仿英語文法過了頭，則很容易像上面所舉的幾個例子一樣，造成讀者閱讀理解中文譯文上的困難，或者譯文不甚順暢。

（二）隨原著形式分段、斷句

中文不是拼音文字，而且文言文更可以做到言簡意賅，一句話寫出來不會佔據很大的空間；所以周作人翻譯〈安樂王子〉時，文句十分簡短，以四字斷句最多，很少超過十個字才斷句的。如此一來每一個段落的長度便減少很多，英文原文裡遇到角色一說完話就分段的情形譯者也只好稍做更動——周作人常把好幾個段落合併在一大段裡面譯寫：

【原文】："The Happy Prince"頁 6

But before he had opened his wings, a third drop fell, and he looked up, and saw—Ah! What did he see?

The eyes of the Happy Prince were filled with tears, and tears were running down his golden cheeks. His face was so beautiful in the moonlight that the little Swallow was filled with pity.

"Who are you?" he said.

"I am the Happy Prince."

"Why are you weeping then?" asked the Swallow; "you have quite drenched me."

"When I was alive . . ."

【周作人】：《域外小說集》〈安樂王子〉頁 4

顧未及展翼而雨復下。燕仰視、乃有所見、見安樂王子方泣、涕淚交頤、月光被面、色益美好。燕心憐之、問曰、君何人耶？曰、「吾安樂王子也。」燕曰、「然胡為泣？已濡我矣。」王子曰、「當吾生時、……」

結果英文原作本來共八十四個段落，在〈安樂王子〉卻合併成只剩二十二段。十多年後（1920 年）愉之（胡愈之）翻譯〈夜鶯與薔薇〉、穆敬熙（穆木天）翻譯〈自私的巨人〉時，完全遵循原著形式分段；1921 年楊前海翻譯〈夜鶯與薔薇〉雖然還是會把兩個小段落合併在一起，但是在角色對話的部份，也比較能接受按照原著形式來分段的作法：

【原文】："The Nightingale and the Rose"頁 37

"She said that she would dance with me if I brought her red roses," cried the young Student, "but in all my garden there is no red rose."

From her nest in the holm-oak tree the Nightingale heard him, and she looked out through the leaves and wondered.

【愉之】：1920 年《東方雜誌》〈鶯和薔薇〉頁 110-111

那少年學生哭著說：『伊說過的，要是我送伊一朵紅薔薇，伊便和我跳舞了。可是我的花園裏沒有紅薔薇呵。』

鶯兒在槲樹裏的巢上聽著，從樹葉中間向外張望，心裏很是詫異。

【楊前海】：1921 年《時事新報》〈鶯與玫瑰花〉

鶯在長青橡樹上的巢裏，聽見一個青年學生喊道：「倘我有紅的玫瑰花給她，她願意和我跳舞，但尋遍了我的花園，竟找不到一朵紅的玫瑰。」鶯就從樹葉裏望出去，心中很稀奇。

【原文】："The Nightingale and the Rose"頁 39

"Why is he weeping?" asked a little Green Lizard, as he ran past him with his tail in the air.

"Why, indeed?" said a Butterfly, who was fluttering about after a sunbeam.

"Why, indeed?" whispered a Daisy to his neighbour, in a soft, low voice.

"He is weeping for a red rose," said the Nightingale.

【愉之】：1920 年《東方雜誌》〈鶯和薔薇〉頁 112

一隻小綠蜥蜴豎著尾巴在他身邊跑過，問道：『他為什麼哭呵？』

一隻蝴蝶在太陽光下飛著說：『真的為什麼呵？』

一枝延命菊用和緩低弱的聲調，向鄰居說：『真的為什麼呵？』

鶯兒說：『他是為著紅薔薇哭。』

【楊前海】：1921 年《時事新報》〈鶯與玫瑰花〉

一只壁虎跑過他的身邊問道：「他哭的為什麼？」

一只蝴蝶也撲著翼問道：「究竟何故？」

丹仙花問他的鄰舍輕輕地說道：「究竟何故？」

鶯回答說：「他為了紅玫瑰花所以哭。」

楊前海之後，朱樸、伯懇、趙景深、徐名驥和尺棰的譯文也都完全隨著原著段落分段，因此推斷，譯者們已經逐漸達成譯文形式必須與原作相同的共識。

除了譯文分段形式逐漸與原著相同之外，譯者也開始讓譯文斷句的排列順序和原著一致。舉例來說，英文作品裡要標明引號內的話語是從哪一個角色口中說出來的時候，有時會把說話者身份放在談話內容的前面（如 **He said**, "Who are you?"），有時則放在談話內容的後面（如"Who are you?" **he said**. 或"Who are you?" **said he**.）。中文的習慣，則是用「曰」、「說」、「道」、「問」等字提示下文爲說話內容；所以周作人在處理說話者身份接在談話內容後面出現的句子如「"Who are you?" he said.」的時候，仍照著中文習慣將說話者提前到句首提示，變成「問曰、君何人耶？」。而遇到像「"Why are you weeping then?" **asked the Swallow**; "you have quite drenched me."」這樣子說話者插在一句話中間提示的句子時，周作人便將說話的內容還原成一整句：「燕曰、『然胡爲泣？已濡我矣。』」從上面所舉胡愈之、楊前海的譯文可知他們採取和周作人相同的方式來處理角色對話，除了把「少年學生」、「綠蜥蜴」、「蝴蝶」、「延命菊」、「鶯兒」等說話者身份拿到在說話內容前面表明，也把原來被「cried the young Student」拆成兩句的話，整合成只有一句而已。然而，之後的譯者，就開始參照原文斷句的方式排列譯文前後次序。從下面兩段原著文字的不同譯文，可以觀察出譯者在形式上受原著影響而改變的程度：

【原文】："The Nightingale and the Rose" 頁 41

"One red rose is all I want," cried the Nightingale, "only one red rose! Is there no way by which I can get it?"

"There is a way," answered the Tree; "but it is so terrible that I dare not tell it to you."

"Tell it to me," said the Nightingale, "I am not afraid."

【愉之】：1920 年《東方雜誌》〈鶯和薔薇〉頁 113

鶯兒叫道：『我只要一朵紅薔薇就夠了。只要一朵紅薔薇！有什麼法子想麼？』

樹答說：『法子是有一個，但這法子太可怕了，我不好和你說。』

鶯兒說：『和我說了罷，我不會害怕的。』

【尺棰】：1923《晨報五週年紀念增刊》〈夜鶯與玫瑰〉

夜鶯央告說：『一朵紅玫瑰花就夠了。只要一朵紅玫瑰！請問有甚法子沒有？』

那樹答道：『有一個法子，只有一個，但是太可怕了，我不敢告訴你。』

『告訴我吧，』**夜鶯勇敢的說**〔：〕『我不怕。』

【原文】："The Selfish Giant" 頁 32

"But where is your little companion?" he said: "the boy I put into the tree." The Giant loved him the best because he had kissed him.

"We don't know," answered the children: "he has gone away."

【穆敬熙】：1920 年《新潮》〈自私的巨人〉頁 112

巨人說，『你們的小伴兒那里去了？——我放在那樹上的小孩兒。』他是很愛他，因為他親過他的嘴。

他們答道，『我們不知道，他是已經不在了。』

【楊前海】：1921 年《時事新報》〈一個自私的巨人〉

巨人問他們說：「你們的小朋友到那裏去了？那個小朋友，就是我把他放在樹上的。」巨人最喜歡那個小孩子，因那個小孩子同他接過吻。那些小孩子回答說：「我們不知道，想他已經去了。」

【徐名驥】：1923 年 4 月《小說世界》〈自私自利的大漢〉頁 4

『但是你們的小伴侶到那裏去了？』**他說**：『這就是我放他在樹上的孩子。』大漢最喜歡他，因為他曾經親過他的嘴。

『我們不知道，』**孩子們回答道**：『他走開了。』

【原文】："The Selfish Giant" 頁 33

"Who hath dared to wound thee?" cried the Giant, "tell me, that I may take my big sword and slay him."

【穆敬熙】：1920 年《新潮》〈自私的巨人〉頁 113

『誰曾敢傷害你？』**巨人喊著說**，『告訴我，我拿了大刀去殺他。』

【楊前海】：1921 年《時事新報》〈一個自私的巨人〉

巨人又喊道：「那一個敢大膽傷害你？告訴我，我可拿寶劍去殺他。」

【徐名驥】：1923 年《小說世界》〈自私自利的大漢〉頁 5

『誰敢來傷害你？』**大漢喊道**：『告訴我。我可以拿了刀去殺他。』

徐名驥的策略，和他在考量文字分段的想法一樣，都是模仿原著的形式排列：如果原著的說話者在引號之前表明，他就在引號之前譯出；如果原著把說話者身份插在一句話的中央，他也跟著把一句話拆成兩半翻譯。相較之下，穆敬熙與尺棰的態度就比較搖擺不定，有時候爲了理解方便就按中文習慣將說話者身份提前，把原著被插入句斷開的一句話合起來譯；有時候又跟著原著的行文次序排列。不過綜覽全部譯者的作法，跟著原著行文次序排列的選擇比較多。

（三）採取新式標點符號

中國語文現代化學會副會長馮志偉曾在〈絕妙的空格〉一文中，簡述中國使用標點符號的沿革。他說：

> 早在甲骨文時代，我國就有了標點符號的萌芽。……可是，大多數的文章沒有標點，稱為「白文」，閱讀起來十分困難。漢代開始使用「句讀」，語意已完的叫做「句」，語氣未完而須停頓的叫做「讀」，「句」和「讀」分別用圈號和點號來表示，稱之為舊式標點。由於舊式標點不完備，古書讀起來雖較之「白文」容易一些，但仍然是很困難的，……隨著白話文運動的開展，文章和句子越來越複雜，舊式標點已顯得不夠用，因此，有些學者開始創造新的標點符號，以補充舊式標點之不足，其形狀是光怪陸離、多種多樣的，難以掌握，因此，有的學者主張採用西方的標點符號。……這種採用西式標點的主張，成為了當時的主導思想。也就在 1918 年，《新青年》從第四卷開始使用新式標點符號。

從王爾德童話的譯文，就可以看出這個明顯的轉變。雖然筆者只蒐集到《域外小說集》在 1920 年發行的重印本，[19]但是重印本中的〈安樂王子〉主要還是以「、」（讀）代表語氣停頓，而不是新式標點中的「，」（逗點），爲與 1920 年以後胡愈之等人的譯文最大不同之處。然而 1920 年版的〈安樂王子〉一文竟出現了引號（「」）、問號（？）、驚嘆號（！）以及專名號（＿）等新式標點；由於缺少初版可供對照，因此無法推測是後來重印時把舊式標點改成新式標點，還是初版就是這樣子印製新式標點。不過，胡愈之的譯文裡倒是出現了更多表示不同語氣的標點符號，比如破折號（——）、括弧（（））、分號（；）、引號（「」）、雙引號（『』）、冒號（：）等等，不但方便讀者閱讀，更爲作品增添許多不同的敘述語氣，讓讀者更能融入作品的世界。

由於在意保留原作的形式，所以這個階段的譯者不但如前文所討論的，會按照原著分段形式區隔譯文段落或者保留原著斷句排列的順序，更會爲了遷就原作斷句排列方式，稍稍更動標點符號的用法：如果說話者身份是插在一句話中間說明，造成話語內容斷開成前後意思未完竟的兩個半句，則前半句的下引號前面，譯者不會使用句點來結束句子，而是跟著英文原文使用逗點，表示語氣未完。由於周作人和胡愈之都沒有保留原著把說話內容斷開成兩個半句的作法，所以譯文中首先模仿英文原文標點使用方式的作品，是穆木天的譯文：

【原文】："The Selfish Giant" 頁 28

"I cannot understand why the Spring is so late in coming," said the selfish Giant, as he sat at the window and looked out at his cold, white garden; "I hope there will be a change in the weather."

【穆敬熙】：1920 年《新潮》〈自私的巨人〉頁 110

[19] 1909 年的初版據書前周作人的序文所述，都已經不幸被燒毀（序二－三）。

『春怎麼來得這晚呢？我實在不懂，』巨人從窗戶看著外邊的冷而且白的園子說道，『我很願天氣快起一個變化。』

【原文】：“The Selfish Giant”頁 29

“I believe the Spring has come at last,” said the Giant; and he jumped out of bed and look out.

【穆敬熙】：1920 年《新潮》〈自私的巨人〉頁 110

他說，『我相信春天來到了；』他從床上起來，往外一看。

第一個例子裡，其實「我實在不懂」的語氣已經完結，可以加上句點，不過穆木天仍配合原著改成逗點。同樣的情形在第二個例子再次發生——「我相信春天來到了」根本就是獨立完整的句子，穆木天也沒有用句點結尾。此外，一般在轉述人物對話時，會以冒號和引號提起下文對話的內容，然而兩個例子裡穆木天都在「道」、「說」的後面用逗點提起下文，捨棄冒號。這種選擇的使用時機即使在同一篇文章中，前後也不相同。比如有一句巨人說的話，穆木天還是使用了冒號：「他說：『我自己的園子是我自己的園子……』」（109）；不過之後的譯者如朱樸、伯懇、趙景深、徐名驥與尺棰等人，大多還是採取模仿原著標點使用的方式爲多。

（四）人稱代名詞出現性別差異——「她」字出現

周作人以文言譯〈快樂王子〉，幾乎不用第三人稱代名詞「他」。如果發生動作的主詞沒有還原爲原來的名稱重新再提醒一次，就有可能省略不提；[20]不然就是用「之」來當代名詞。[21]不過，之後的白話譯文就無法完全避免使用「他」字，甚至得爲了貫徹「直譯」態度而考慮表達英文裡「she」的性別，煩惱第三人稱代名詞分性的辦法。

胡愈之選擇使用「伊」字代表「she/her」，在〈鶯和薔薇〉一文裡「伊」指的是年輕學生的戀人或者鶯：

【原文】：“The Nightingale and the Rose”頁 37

“**She** said that **she** would dance with me if I brought **her** red roses,” cried the young Student, “but in all my garden there is no red rose.”

【愉之】：1920 年《東方雜誌》〈鶯和薔薇〉頁 110-111

那少年學生哭著說：『伊說過的，要是我送伊一朵紅薔薇，伊便和我跳舞了。可是我的花園裏沒有紅薔薇呵。』

【原文】：“The Nightingale and the Rose”頁 46

But the Nightingale’s voice grew fainter, and **her** little wings began to beat, and a film came over **her** eyes.

【愉之】：1920 年《東方雜誌》〈鶯和薔薇〉頁 115

但鶯兒的聲音漸漸的弱了，伊的小翅膀拍著，伊眼上有一層皮蓋下。

然而，胡愈之的譯文發表兩個月之後的穆木天譯文，選擇使用「她」來代表〈自私的巨人〉裡，不願與巨人分享秋意的秋天：

【原文】：“The Selfish Giant”頁 28

The Autumn gave golden fruit to every garden, but to the Giant’s garden she gave none. “He is too selfish,” **she** said.

【穆敬熙】：1920 年《新潮》〈自私的巨人〉頁 110

秋給別的園子許多金色的果子，但是巨人的園子，一個也沒有。她說，『他太自私了！』

其實五四運動之前，劉復就提過要造個「她」字在譯文裡使用，「但是這個意見沒有公開發表出來，只是跟周作人私下談過」。直到 1918 年周作人翻譯小說〈改革〉，在說明中寫到「『中國第三人稱代名詞沒有性的分別，很覺不便。半農想造一個「她」字，和「他」字並用，這原是極好的。』這樣才把劉半農的主張公之於世」。[22]不過當時周作人並沒有採用「她」字，

[20] 比如「燕返白王子、[燕]且曰、……」（7）。

[21] 「燕返就王子、語之曰、……」（7）。

[22] 以上引文及資料皆見馮志偉，〈絕妙的空格〉，〈http://hpwenzi.home.chinaren.com/pinyin1.htm〉。周作人之語也轉引自此文，原文見《新青年》5.2（1918 年 8 月 15 日）。

1918 年他在翻譯安徒生（H. C. Andersen）〈賣火柴的女兒〉時，採取把直書時「他」字右下方補上一個小小「女」字的作法。[23]劉復的想法引起人們關注，1920 年初出現了好些文章研究這個議題，[24]於是劉復又寫了一篇〈「她」字問題〉明確主張「把『她』字假定爲第三位的陰性代詞」，而且認爲「第三位除『她』之外，應當再取一個『它』字，以代無生物」。[25]這項主張逐漸爲人所接受，不過還有些人建議在口語讀音上也把這些字做一些分別（「他」念「塌」、「她」念「伊」、「它」念「拖」），所以像胡愈之使用「伊」的例子就出現了。[26]有人整理當時作家使用「她」、「伊」字的情形：

> 在這個時期，也有的作家在文章中直接用「伊」做為女性第三人稱的代詞，以後才轉用「她」。魯迅先生 1920 年 6 月以前的作品……女性旁稱代詞用「他」，1920 年 7 月以後的作品……女性第三人稱代詞都是用「伊」。1923 年以後……都是以「她」為女性代詞。葉聖陶先生於 1918 年就開始使用「她」字，以後又多使用「伊」字……，1921 年以後，就一直使用「她」字了。由以上兩位新文化運動的先驅的著作來看，劉半農於 1918 年提出《她字問題》後，就開始被使用，以後有過一段「伊」字的過渡，到 1921-1923 年以後，「她」字已經正式進入中國文字，為作家們普遍接受。[27]

從王爾德童話的譯文來看，「伊」字也的確是過渡用語——胡愈之使用「伊」字之後，其他的譯者就再也沒有使用過這個字，都改爲「她」字了。

以上四點中國語文歐化現象，與其拿周策縱的觀察（「新式譯文的語法，深受歐洲語言文法的影響」 414）來解釋，不如說是當時譯者刻意選擇將譯

[23] 大概是這個樣子：「他女」。見周作人所譯之 Andersen（安徒生），〈賣火柴的女兒〉，《新青年》6.1（1919 年 1 月 15 日）：30-33。

[24] 見楊建民，〈劉半農與"她"的故事〉，〈http://202.130.245.40/firbry/2002-02-08/2002-02-08-14.htm〉。文中提到，1920 年初上海《新人》雜誌寒冰寫了〈這是劉半農的錯〉、上海《時事新報》「學燈」欄上孫祖基寫了〈她字的研究〉；寒冰寫了〈駁她字的研究〉。

[25] 轉引自馮志偉，〈絕妙的空格〉，〈http://hpwenzi.home.chinaren.com/pinyin1.htm〉。這篇〈「她」字問題〉寫成於 1920 年 6 月 6 日，發表於 8 月 9 日上海《時事新報》「學燈」欄。

[26] 見〈說《叫我如何不想他》的"他"〉，〈http://www.cppcc.gov.cn/trs4/zxb/mjmz/mjmz12198. htm〉。

[27] 見〈說《叫我如何不想他》的"他"〉，〈http://www.cppcc.gov.cn/trs4/zxb/mjmz/mjmz12198. htm〉。

文「異化」（foreignization）的結果。爲了要引進西方文學的新觀念、新技巧，爲了要對抗保守的舊文學傳統，爲了要推翻以林紓爲首的翻譯方式，贊成文學革命的譯者不得不採取「異化」的策略。劉復在新文學運動一開始挑起論爭的重要篇章〈復王敬軒書〉中便以這樣的想法來反駁舊文學人士：

> ……林先生〔林紓〕之所以能成其為『當代文豪』，先生〔王敬軒〕之所以崇拜林先生，都因為他『能以唐代小說之神韵，迻譯外洋小說；』不知這件事，實在是林先生最大的病根；林先生，譯書雖多，記者等始終只承認他為『閑書』，而不承認他為有文學意味者，也便是為了這件事當知譯書與著書不同，著書以本身為主體，譯書應以原本為主體；所以譯書的文筆，只能把本國文字去湊就外國文，決不能把外國文字的意義神韵硬改了來湊就本國文。（劉半農 273）

由此可知，新文學運動後的譯者以「異化」策略主導翻譯工作時必須面臨的選擇，刻意選擇「直譯」的方法，在譯文的形式和內容上盡力模仿、表達原著文字，必要時甚至鼓吹提倡造字、發展新式標點，這些在在都反映出譯者把許多新文學運動的主張化作筆下的文字，以實際行動響應文學革命。[28]王爾德的童話，甚至包括其他戲劇或者小說等作品，在 1923 年以前都是先在前述可「發展中國羣眾輿論和培養新知識分子定型」（周策縱 286）的出版物上發表才進而出版成書；故筆者認爲王爾德的童話譯文也具備另一種文學功能，便是新知識份子的「革命的工具」——無論是文學、思想、語言文字或者翻譯方法方面都有譯者意欲改革的目標或主張。這種「崇拜新思想」的革命影響之大，可以從 1940 年之後另一重要譯者——巴金譯文裡的「她」字、「直譯」態度、「字字對譯」方法等習慣的定型，看到許多痕跡。譯文也因而成爲新知識份子推廣實踐理念、教化社會民眾、實行文學改革的重要工具。

[28] 雖然異化策略盛行之下，然而還是有些困難無法避免——遇到西方文化特有的詞語或物品時，譯者有時還是以「歸化」（domestication）策略翻譯自認爲合適或對等、讀者能瞭解的名稱，比如把「the harp and the violin」翻譯成「箜篌胡琴」，或者勉強採取「異化」策略，以音譯加註解的方式解決（有時甚至還直接寫上英文原文，根本不翻譯——比如胡愈之在前言裡就直接寫上「Fairy Tales」）。造成能指（signifier）以及所指（signified）的關係不固定，而且外國特有事物譯名混亂。

這套異化策略對中國譯界影響深遠——譯者逐漸尊重原作者的想法與文字，逐漸在進行翻譯工作時把「忠於原文」做爲檢視自己作品的原則，不如林紓一般隨意增刪，讓翻譯工作更往專業邁進。

童話非童話

五四事件之後，由於相當渴望接受外來的刺激以便拓展視野、促進社會進步，新知識份子不斷引介外國各種文學形式及內容；這時候「直譯」的態度最能符合當代需求，忠實呈現外國文學作品的思想與形式，因而受到譯者歡迎而不斷沿用。同時，譯者在轉換兩種語言之際，選擇以「異化」策略做爲用字遣詞、組織文句時主要的抉擇標準，使得譯作得以充分反映當代文學思潮，成爲新知識份子表現文學改革訴求的管道。不過，若從另一個角度觀察，該時期翻譯王爾德童話各個譯者有志一同所選擇的「直譯」態度，似乎不只是爲了反抗舊傳統（包括舊式的意譯方法）才使用，還有與王爾德九篇童話定位相關的次要因素。

趙景深在 1922 年 7 月 16 日《晨報附刊》發表一篇〈童話家之王爾德〉，裡面有段文字解釋了王爾德的九篇童話在中國譯者心目中的定位：

> 王爾德這九篇作品所以能稱為童話的，只是他的體裁相近，其實他內容所表現的並不是兒童的說話，而含有成人的對於社會的哀憐。……周作人說：『他〔王爾德〕的特色據我看來是在於他豐麗的詞藻和精練的機警。因此他的童話是詩人的，而非是兒童的文學，因為在近代文藝上童話只是文學的一種形式，內容儘多變化，如王爾德的作品便是這文學的童話的最遠的變化的一例了』。……『王爾德的童話……有苦的回味，因為在他童話裡創造出來的不是「第三的世界」卻只是在現實上覆了一層極薄的幕，[═]幾乎是透明的，所以還是成人的世界了。』……穆木天在他譯的王爾德童話集上也說他的作品九篇只是童話體的小說，願人拿他當作散文詩去看。

雖然名爲「童話」，但譯者們其實是把王爾德童話的內容視爲成人文學，「童話」不過是等同於「詩」、「散文」等體裁的名稱；[29]此一詮釋角度清楚地解釋 1923 年以前王爾德童話譯文多在以成人爲讀者對象的報紙、雜誌上刊登的原因——其中唯有鄭振鐸於 1922 年出刊的《兒童世界》第一、三期上發表的〈幸福王子〉、〈少年王〉兩篇譯文是收錄在兒童專屬雜誌裡。

雖然王爾德童話在五四時期被定位爲成人文學（小說），主要訴求的對象也是成人讀者，不過當時是以「文學的童話」這個名稱來稱呼，而且同樣劃分在童話的範圍裡來討論研究。周作人曾用筆名「仲密」爲文〈自己的園地 十〉談論「文學的童話」，說明當時把王爾德童話分在「文學的童話」類的原因：[30]

> 王爾德的文藝上的特色，據我想來是在於他的豐麗的辭藻和精鍊的機智，他的喜劇的價值便在這里，童話也是如此；所以安特生童話的特點倘若是在「小兒說話一樣的文體」，那麼王爾德的特點可以說是在「非小兒說話一樣的文體」了。因此他的童話是詩人的，而非是兒童的文學；因為在近代文藝上童話只是文學的一種形式，內容儘多變化，如王爾德孟代等的作品便是這文學的童話的最遠的變化的一例了。

王泉根整理，五四時期研究童話有三種目的和途徑，其中之一就是「文學的童話」。他解釋這三類童話的定義：

> 一是從民俗學、人類學的角度出發，研究「民間的童話」（Folk Tales），主要是探討民間童話所保存和反映的民俗風情、社會世態、道德習俗。……二是從教育學、兒童學的角度研究兒童適用的「教育的童話」（Home Tales）。趙景深在 1924 年曾撰文（《研

[29] 趙景深在後文舉例說明了「王爾德的幸福王子等合於童話體裁」的看法：他認爲王爾德在多篇童話裡都用了「三次重覆」的技巧，如燕子三次行善、星孩三次問路三次受考驗、漁夫的魂誘惑漁夫三次；他還舉出王爾德童話裡有動物報恩或者人物變形，甚至學習安徒生「摹聲」的筆法，做爲證據。

[30] 此段文字在前文趙景深的〈童話家之王爾德〉也引用過，不過內容不完整，所以此處再摘錄一次。

> 究童話的途徑》）認為，「在我國努力最大而成效最著的自然要算是教育童話」，「民間童話是注重研究學問，而教育童話的對象卻是兒童，所以處處在兒童方面著想」。這類的童話既有從民間采風所得，也有作家的創作，但它們都是從兒童出發，「不帶有成人的氣息」，……安徒生童話、《阿麗絲漫游〔遊〕奇境記》、《木偶奇遇記》、《金河王》等就是「五四」以來最為人稱道的「教育的童話」。[31]……第三種研究途徑是探討「童話體的小說」，「五四」時期稱其為「文學的童話」（Literary Fairy Teles〔Tales〕）。這類童話的最大特點是：作家創作的「目的是在社會，並不是想把這些東西給兒童看，或者更切當的說，他們的目的只是表現他們自己」，因此作品內容大都「帶著成人的悲哀」，是一種用創作童話的手法寫成的小說，如王爾德、孟代、愛羅先珂的某些童話即是。（46-47）

「文學的童話」雖然使用了童話的形式，但是其內容在新知識份子的觀念裡，仍然屬於成人文學。這樣的認知導致新知識份子在翻譯處理「文學的童話」時，使用了和處理當時其他兒童文學作品不太一樣的方式；原因即是：「『五四』時期對『文學童話』的研究……向作家提出了這樣的要求——如果是爲孩子寫作，那就必須盡量地『不帶有成人的氣息』」（王泉根 46-47）。相反的，若是爲成人寫作，就無此一顧慮。這點從孫毓修與鄭振鐸等編修給兒童閱讀的作品中可清楚看出。

1909 年，孫毓修主持創辦的《童話》叢書出版，爲我國首次出現「童話」一詞。由於孫毓修使用「兒童小說」、「兒童故事」稱呼《童話》想要收錄的文章，一般認爲「當時的『童話』幾乎就是『兒童文學』的同義詞」。[32]孫毓修的《童話》通常取材自「舊事」以及「歐美諸國之所流行者」（孫毓修 18）；所謂「歐美諸國之所流行者」就是改寫外國兒童文學作品。林文寶評論，孫毓修的「故事完全是中國式的，即使那些外國故事，他也要把它寫成

[31] 王泉根在這裡舉的例子與周作人看法矛盾。周作人以「仲密」爲名談論王爾德童話時，把《水孩兒》、《金河之王》、《夢幻家》、《阿麗思》等書都列爲「文學的童話」佳作。詳見〈自己的園地 十「王爾德童話」〉，《晨報附刊》1922 年 4 月 2 日：一版。

[32] 見孫毓修〈《童話》序〉。原出處見《教育雜誌》1.1（1909）。引文見王泉根〈《童話》序——硯邊小記〉19。

適合中國閱讀習慣的作品。他認爲『童話』的對象是兒童，一定要使兒童能夠閱讀，兒童感到歡喜」（45）——《童話》雖然與《域外小說集》同年出版，孫毓修處理外國童話的方式卻和周作人處理〈安樂王子〉的方式完全相反，使用「歸化」（domestication）的策略改成中式閱讀及文化習慣的作品。1917 年到 1920 年，沈德鴻（茅盾）也參與編寫《童話》，基本上內容還是根據中國古代的歷史故事、外國寓言、童話和民間故事等材料改寫的，而 1922 年接續編輯《童話》的鄭振鐸，四本成品都是請沈德鴻、耿濟之、趙景深等人轉譯改寫外國故事（林文寶 47-48, 50）。這種改寫外國故事的方法影響深遠，金燕玉後來評論《童話》的貢獻時說，它「開了一種編譯改寫的風氣，把外國文學作品和中國古代作品編寫成適合少年、兒童閱讀的故事，從此以後成爲出版界的傳統，類似《童話》的讀物一直不斷出現」（轉引自林文寶 52）。[33]舉個例子——於 1922 年創刊、鄭振鐸主編的《兒童世界》週刊，是中國第一本以發表兒童文學作品爲主的文學性期刊，其編寫內容如果來自外國的故事、傳說，便同樣延續《童話》的策略，使用「重述」而不是翻譯（鄭振鐸 67）。[34]這種編譯改寫外國兒童讀物的傳統，顯然與前文討論所得直譯王爾德童話的傳統並行相存。兩者介紹外國童話時所採取的策略、手法之所以相異，筆者認爲與作品定位有關：如果譯者把作品定位爲成人文學作品，則選擇使用「直譯」處理（即使名爲「文學的童話」）；如果定位爲兒童文學作品，他們則改用「編譯」手法處理。鄭振鐸說，《兒童世界》之所以要「重述」外國故事而不翻譯，「是因爲求合於鄉土的興趣的原故」（67），畢竟當時的觀念認爲創作兒童文學需要「書以淺明之文字」[35]才能配合兒童的興趣。從王爾德童話譯文的例子來看，顯然在新知識份子眼中，王爾德的童話是屬於不必刻意淺化文字的成人文學；如果要拿王爾德童話給兒童閱讀（爲孩子寫作），則必須經過改寫、使用淺明的文字，除去所謂「成人的氣息」才能「適宜於兒童的地方的及其本能的興趣及愛好」（鄭振鐸 66）。[36]

[33] 原文見金燕玉《中國童話史》181。

[34] 原文寫成於 1921 年 9 月 22 日，先後刊載於 1921 年 12 月 28 日《時事新報・學燈》、12 月 30 日《晨報附刊》及《婦女雜誌》以引世人注意，未登在《兒童世界》創刊號。詳見王泉根〈《兒童世界》宣言——硯邊小記〉說明。

[35] 轉引自林文寶《試論我國近代童話觀念的演變》44。原文爲孫毓修的〈童話初集廣告〉，林文寶亦爲轉引，引自《童話辭典》51。

[36] 引言爲鄭振鐸所寫《兒童世界》的編輯宗旨之一。可惜的是筆者無法收集到鄭振鐸在《兒童世界》發表的〈幸福王子〉、〈少年王〉來與其他發表在成人報紙期刊上的王爾德童話

就民初王爾德童話的譯本來討論，除了 1930 年後穆木天和由寶龍的版本開始改放在兒童叢書裡出版之外，1920 年代的譯者可說均未正視兒童讀者的存在。[37]雖然有傳記家認爲，王爾德最初創作〈快樂王子〉的動機可能只是出於娛樂朋友，而非自己的孩子；[38]但是後來《快樂王子和其他故事》出版時，王爾德的確有過爲自己的孩子創作的念頭，而且後來他也確實經常和孩子一起欣賞這些故事。他的小兒子維維安・賀蘭回憶父親與自己共度的童年時光時說：「他〔王爾德〕玩累了就會叫我們安靜，跟我們講神仙故事或是冒險故事，題材多得講不完。……他也講述自己寫的童話故事，有一回，他說到自私的巨人，希瑞〔大兒子 Cyril Holland〕問他爲什麼眼睛裏含著眼淚，他回答：美麗的事情總會令他流淚……」（海德 130）。王爾德的友人勒葛利安（Richard Le Gallienne）也轉述王爾德的想法：「每個父親都有責任爲他的孩子寫童話故事。但是孩子的腦海非常神秘。它難以預測，誰能透徹表達它的境界呢？……」（海德 130）。由此推論，王爾德創作童話時的確也把兒童納入預設讀者群內，而他那一句「我想要取悅英國兒童的意願和取悅所有英國大眾的意願不相上下」的自白也是相當真誠。更重要的是，王爾德本身並沒有在創作之前先爲兒童的理解力、想像力、語言運用或者文學欣賞等的能力設下限制。這一點對優秀的兒童文學作品而言，是相當重要的條件——許多優秀的兒童文學作家畫家，都是秉持像王爾德一樣的想法在創作；比如圖畫作家李歐・李奧尼（Leo Lionni）創作時就不在意讀者的年齡究竟爲何。因爲他認爲「一本好的兒童讀物應該能引起所有尚未喪失赤子之心的人的共鳴。他說：『我真的不全然是爲孩子創作的。我做這些書，是爲了我自己和我的朋友們心裡面恆常不變，仍然是孩子的那個部份而做的』」（轉引自楊月燕）。只不過十九世紀末的英國人與二十世紀初中國知識份子還無法體會其實成人與兒童同時都有管道可以進入王爾德的童話，而且能夠各取所需、在作品裡找到適合自己的感動與體悟，才會對王爾德童話的指涉讀者對象產生疑慮，甚至誤解。又由於當代背景以及譯者角色的介入，王爾德的童話譯文居然間接參與了中國新文學運動、成爲革命的工具，幫助形成部分

譯文比較；孫毓修的《童話》也已經散佚，只剩下西洋民間故事的來源或標題，無法看出當時風靡小讀者的外國故事「編譯」版本究竟與成人閱讀的「直譯」版本相差多少，更動程度又有多大。

37 鄭振鐸在《兒童世界》所延續的只是孫毓修系統的編寫重述手法，不算翻譯。

38 Richard Ellmann 的說法（268）。

現今的語言、書寫習慣；而在成人忽略「外國兒童文學作品的指涉讀者原本即是兒童」的情況下，王爾德的童話改編文也幫助發展了中國爲兒童改寫、重述的傳統，至今我們仍可在市場上的兒童讀物出版品裡找到此一傳統之延續，爲一相當有趣之現象，值得再繼續深入探討。

引用書目

Chow, Tse-tsung. *The May Fourth Movement: Intellectual Revolution in Modern China*. Taipei: Rainbow-Bridge Book, 1971.

Ellmann, Richard. *Oscar Wilde*. New York: Vintage Books, 1988.

Wilde, Oscar. *The Complete Letters of Oscar Wilde*. Ed. Merlin Holland and Rupert Hart-Davis. London: Fourth Estate Limited, 2000.

Wilde, Oscar. *The Happy Prince and Other Stories*. Bristol: Parragon Book Service, 1994.

〈說《叫我如何不想他》的"他"〉。人民政協報網站名家名作。2002 年 4 月 24 日取得〈http://www.cppcc.gov.cn/trs4/zxb/mjmz/mjmz12198.htm〉。

Andersen, Hans C.。〈賣火柴的女兒〉。周作人譯。《新青年》6.1（1919 年 1 月 15 日）：30-33。

巴金。後記。《童話與散文詩》。臺北市：臺灣東華書局，1995。257-261。

王克非編著。《翻譯文化史論》。上海：上海外語教育，1997。

王泉根。《中國兒童文學現象研究》。長沙：湖南少年兒童，1992。

王錦厚。《五四新文學與外國文學》。成都：四川大學出版社，1989。

仲密。〈自己的園地 十「王爾德童話」〉。《晨報附刊》1922 年 4 月 2 日：一版。

貝爾佛德，芭芭拉。《王爾德真天才》。謝明學譯。臺北縣：高談文化，2001。譯自 Belford, Barbara. *Oscar Wilde: A Certain Genius*.

周作人。〈域外小說集序〉。《域外小說集》。上海：羣益書社，1920。序一-序六。

周策縱。《五四運動史》。再版。臺北市：龍田，1981。

林文寶。《試論我國近代童話觀念的改變：兼論豐子愷的童話》。臺北市：萬卷樓，2000。

金燕玉。《中國童話史》。南京：江蘇少年兒童出版社，1992。

阿英編選。〈新潮發刊旨趣書〉。1919。《中國新文學大系》。趙家璧主編。第 10 集。上海市：上海良友，1936。58-60。

胡愈之。〈鶯和薔薇〉前言。《東方雜誌》17.8（1920 年 8 月）：110。

胡適。〈五十年來中國之文學〉。《胡適文存》。二版。第二集卷一。臺北市：遠東，1968。180-260。
——。〈建設的文學革命論〉。《胡適文存》。二版。第一集卷一。臺北市：遠東，1968。55-73。
郎損。〈新文學研究者的責任與努力〉，《小說月報》12.2。
孫毓修。〈《童話》序〉。《中國現代兒童文學文論選》。王泉根評選。南寧：廣西人民，1989。17-18。
海德。《王爾德的黃金時代》。張世音譯。臺北市：九歌，1983。譯自 Hyde, H. Montgomery. *The Golden Age of Oscar Wilde*.
莫里，薛呂登。《名人偉人傳記全集之 86：王爾德》。藍方凱譯。梁實秋主編。臺北市：名人，1980。
許壽裳。《亡友魯迅印象記》。北京：人民文學，1981。
郭延禮。《中國近代翻譯文學概論》。武漢：湖北教育，1998。
陳福康。《中國譯學理論史稿》。上海：上海外語教育，1992。
賀蘭，維維安。《王爾德》。李芬芳譯。臺北市：貓頭鷹，1999。譯自 Holland, Vyvyan. *Oscar Wilde*. London: Thames and Hudson.
馮志偉。〈絕妙的空格〉。漢語拼音文學網站漢語拼音論文集。2002 年 4 月 24 日取得〈http://hpwenzi.home.chinaren.com/pinyin1.htm〉。原載於 2000 年 3 月 10 日〈http://www.chinabyte.com〉。
楊月燕。〈繪本作家首展——李歐・李奧尼〉。遠流博識網繪本花園小大會訊第九期。2002 年 5 月 25 日取得〈http://www.ylib.com/kids/inf02-LB.asp?DNO=15#P7〉。
楊建民。〈劉半農與"她"的故事〉。文化星期五_中國網。2002 年 4 月 24 日取得〈http://202.130.245.40/firbry/2002-02-08/2002-02-08-14.htm〉。原載於《中華讀書報》，2002 年 2 月 6 日。
達夫譯。〈杜蓮格來的序文〉。王爾德著。《創造季刊》1.1（1922）：1-2。
聞天、馥泉。〈王爾德介紹〉。《民國日報・覺悟》1922 年 4 月 3 日至 18 日。
趙景深。〈童話家之王爾德〉。《晨報附刊》1922 年 7 月 15-16 日：三版。
劉半農。〈復王敬軒書〉。《新青年》4.3（1918 年 3 月 15 日）：268-285。
鄭振鐸。〈《兒童世界》宣言〉。《中國現代兒童文學文論選》。王泉根評選。南寧：廣西人民，1989。65-67。
魯迅。序言。《域外小說集》。上海：羣益書社，1920。n. p.。

李畹琪，國立台東師範學院兒童文學所碩士。

附 錄

表一 1949 年前王爾德童話作品之中譯本／文（無實書查證者加註×號）

篇 名	譯 者	出 處	備 註	作者標明
安樂王子	周作人	《域外小說集》上海：羣益書社，1920	初版見《域外小說集》東京神田印刷所印刷，1909 年	淮爾特
鶯和薔薇	愉之（胡愈之）	《東方雜誌》十七卷八號 1920.08		王爾德
自私的巨人	穆敬熙（穆木天）	《新潮》三卷一號 1920.10.01		王爾德
鶯與玫瑰花	楊前海	《學燈》1921.06.08-09		O.W.
一個自私的巨人	楊前海	《學燈》1921.06.18		O.W.
巨漢與小孩	朱樸	《東方雜誌》十八卷八號 1921.08		王爾德
鶯和玫瑰、巨漢和小孩	愈之、朱樸	《近代英美小說集》商務東方文庫	×	王爾德
星孩	伯懇	《婦女雜誌》七卷九號 1921.09		王爾德
幸福王子	鄭振鐸	《兒童世界》一期，1922.1	×	
少年王	鄭振鐸	《兒童世界》三期，1922	×	
王爾德童話	穆木天選譯	上海：泰東圖書局，1922.2。1929.4 五版	×兒童文學選集 第 1 種 創造社編。收漁夫與他的魂、鶯兒與玫瑰、幸福王子、利己的巨人、星孩兒，有譯者序	王爾德
星孩兒	覺先	《民國日報》	×	
星孩兒	蓮青	《北京中華新報》1922.5	×	
馳名的起花	趙景深	《晨報附刊》1922.07.09	1922.07.10-12 續刊	王爾德
自私自利的大漢	徐名驥	《小說世界》二卷四期 1923.04.27	附插圖三則	王爾德
夜鶯與玫瑰	尺棰	《晨報》五週年紀念增刊號 1923		奧司克魏爾德
王爾德童話集	由寶龍	上海：世界書局，1932.11。1933.3 再版	×世界少年文庫 11。收幸福王子、夜鶯和玫瑰、自私的巨人、忠實的朋友、馳名的火箭、少年王、星孩兒	王爾德

王爾德童話集	穆木天編譯	上海：世界書局，1933。	×卷首有譯者之「王爾德童話小說序」	王爾德
		上海：天下書店，1947.1		
快樂王子集	巴金	上海：文化生活出版社，1948.3	×譯文叢書 九篇童話和散文詩七篇，末有譯者後記	王爾德

表二 1949 年前王爾德其他作品之中譯本／文（無實書查證者加註×號）

篇名	譯者	出處	備註	作者標明
意中人	薛琪瑛	《新青年》一卷二號 1915.10.15	三、四、六號（1915.11/12.15; 1916.02.15）、二卷二號（1916.10.1）續刊	王爾德
弗羅連斯	陳嘏	《新青年》二卷一號 1916.09.01	三號（1916.11.1）續刊	王爾德
天明	劉半農	《新青年》四卷二號 1918.02.15		王爾德
遺扇記	沈性仁	《新青年》五卷六號 1918.12.15	六卷一、三號（1919.01/03.15）續刊	Oscar Wilde 王爾德
扇誤	潘家洵	《新潮》一卷三號 1919.03.01		王爾德
謊語的頹敗對話	朱維基	《水仙》光華	×	O.Wilde
沙樂美	田漢	《少年中國》二卷九期 1921.03.15	郭沫若「密桑索羅普之夜歌」	王爾德
一個不重要的婦人	耿式之	《小說月報》十二卷五號 1921.05.10	六、八、十二號（1921.06/08/12.10）續刊	王爾德
王爾德散文詩五首	劉復	《小說月報》十二卷十一號 1921.11.10	1.美術家 2.爲善者 3.傳導者 4.主 5.公判室，附有周作人記	王爾德
同名異娶	孔襄我、王靖	上海：泰東圖書局，1921	×新人叢書	王爾德
杜蓮格來的序文	達夫	《創造季刊》一卷一期，1922		淮爾特
青年的座右銘	張聞天	《學燈》1922.8.29	×	王爾德
獄中記	張聞天、汪馥泉	上海：商務印書館，1922.12。1924.4 再版	×文學研究會叢書。有田漢序「致張聞天兄弟」、譯者長文「王爾德介紹」、羅勃脫・洛士之序，書後附「萊頓監獄之歌」（沈澤民譯）	王爾德
莎樂美	田漢	上海：中華書局，1923.1/1930.3 五版/1939.8 七版	×少年中國學會叢書	痾絲卡・王爾德

沙樂美	桂方谷等譯	上海：商務	×英漢對照	
伊的聲	趙景深	《學匯》九期	×	王爾德
我的聲	趙景深	《學匯》九期	×	王爾德
幻想的裝飾	趙景深	《文學旬刊》第七十二期 1923.05.02		王爾德
沈默的戀愛	趙景深	《文學》第八十七期 1923.09.10		王爾德
求愛	趙景深	《文藝旬刊》第十二期 1923.10.25		王爾德
溫德美（／米）爾夫人的扇子	潘家洵	北京：樸社，1926.6	×書前有譯者小序	王爾德
莎樂美	徐葆炎	上海：光華書局，1927.8	×	淮爾特
葛都良的肖像畫	張望	《一般》四卷一號 1928.01.05	×二、三號續刊（1928.2/3.5）	王爾德
沒有隱秘的斯芬克斯	杜衡	《文學周報》第 305 期（六卷五期）1928.02.16		王爾德
論靜思與空談——「藝術的批評家」節譯之一	語堂	《語絲》四卷十三期 1928.03.20		Oscar Wilde
鬼	虛白	上海：真美善書店，1928.4.10	×*Cauterviele's Ghost and Other Stories*	王爾德
論靜思與空談——「藝術的批評家」節譯之二	語堂	《語絲》四卷十八期 1928.04.30		Oscar Wilde
一個理想的丈夫	徐培仁	上海：金屋書店，1928.10	×	王爾德
行善者	徐葆冰	《大江》12 月號（第3期）1928.12.15	×	Oscar Wilde 淮爾特
門徒	徐葆炎	《大江》12 月號（第 3 期）1928.12.15	×	Oscar Wilde 淮爾特
印象主義的批評	林語堂	《北新》三卷十八期 1929.10.1	×	王爾德
少奶奶的扇子		上海：商務	×	
理想良人	林超貞改譯	上海：神州國光社，1932.6	×	王爾德
沙樂美	徐保炎	上海：大光書局，1935.10 三版	×	王爾德
少奶奶的扇子	張由紀	上海：啓明書局，1936.4。1937.1 再版。	×世界文學名著。卷首有譯者小引（簡介作者），三版另有錢公俠、謝炳文之前言	王爾德

		上海：啓明書局，1937.4 三版	x世界戲劇名著	
朵連格萊的畫像	凌璧如	上海：中華書局，1936.6	x現代文學叢刊	王爾德
沙樂美（封面）	沈佩秋（封面）	上海：啓明書局，1937.1/1940.8 三版	x世界戲劇名著 譯者小引	王爾德
莎樂美(版權頁)	汪宏聲（版權頁）			
少奶奶的扇子	楊逸聲／生	上海：大通圖書社，1937.6.15	x世界名著譯本	王／皇爾德
理想丈夫	懷雲	上海：啓明書局，1940.5	x世界戲劇名著書前有譯者小引	王爾德
莎樂美	胡雙歌	上海：星群出版公司，1946.6	x有 A.琵亞斯萊插圖 12 幅，書末附譯後記	王爾德

文本中的「成人」與「兒童」：從閱讀魯西迪之《哈樂與故事之海》及其（兒童）文學批評談起

游 鎮 維

摘 要

魯西迪的童話式小說《哈樂與故事之海》自 1990 年出版迄今，已引發許多不同且分歧的詮釋。本篇論文以《哈樂與故事之海》爲例，對文本和其（兒童）文學批評進行閱讀。在閱讀過程中，除了對文本提出另類詮釋之外，並援引相關論述來鋪陳以下主要論點：不論是文學批評或是兒童文學批評，《哈》書的批評者皆以魯西迪人生經歷爲基礎，從文本中建構意義。意義建構的概念同時指涉：產生於社會脈絡中的創作主體成爲論述（言說）建構的一部份。由於文本意義爲語言的建構，批評所產生的意義彼此之間，在「互文」的基礎上，應有變化轉移的無窮潛力。這也說明了兒童文學批評和文學批評所面對的是相同的課題。

關鍵詞：兒童文學（children's literature），兒童文學批評（children's literature criticism），詮釋（interpretation），語言（language），「成人」（the adult），「兒童」（the child），魯西迪（Rushdie），哈樂與故事之海（*Haroun and the Sea of Stories*）

* 本文 92 年 1 月 22 日收件；92 年 6 月 13 日審查通過。

前　言

撒爾曼・魯西迪（Salman Rushdie）是一位既富盛名又極具爭議的當代作家。他在 1975 年出版的第一本小說《格里茅斯》（*Grimus*）以及在其後出版的三本：《午夜孩童》（*Midnight's Children*）、《羞恥》（*Shame*）、《魔鬼詩篇》（*The Satanic Verses*），皆引起廣大注目，成爲各方批評者詮釋的焦點。[1]本篇論文所要討論的作品是魯西迪在 1990 年出版的第五本小說《哈樂與故事之海》（*Haroun and the Sea of Stories*）。[2]

這本童話式[3]的小說主要是關於一個名叫拉斯第的說故事人和他的兒子哈樂的故事。故事開始不久，哈樂的生活因母親離家而陷入一片混亂。哈樂脫口而出的質問：「那些不是真實的故事有什麼用？」，使得面對此家變的父親不知所措、失意，進而失去了出口成章的說故事天賦。爲了幫助父親恢復以往的能力，哈樂在水精靈和機器鳥的陪同之下，前往蘊藏故事之水的月亮卡赫尼。抵達月亮卡赫尼之後，哈樂發現他的父親與他自己不由自主地捲入一場呱噗國與悄閉國之間的戰爭。在故事尾端，哈樂不僅幫助呱噗人（故事言論的擁護者）粉碎悄閉人（故事言論的仇視者）毒害故事之海的陰謀，贏得戰爭的勝利，也成功的替父親尋回說故事的稟賦。

乍看之下，這本小說似乎非常簡單。然而，如同魯西迪前幾部小說，《哈樂與故事之海》同樣引起許多批評者的不同解讀與詮釋。

有些批評反映出文本中的文化多元（cultural pluralism）性格。例如，批評者 Aji 經由書中人名或地名與伊斯蘭民間故事名稱的相似性，試圖建立起文本敘事與「伊斯蘭文化遺產」（the Legacy of Islam）的關聯（104）；Sen 比較書中行文的英文語法與印度國家獨立後印度式英語的雷同，指出文本充滿印度獨立後的文化風貌（662）。

除此之外，一些批評者更是熱衷於以作者自傳的角度來切入文本。他們

[1] Petersson 在其著作中針對此四本小說所接受的批評所作的討論，已充份顯示出這一點。參見 Petersson, 1996。

[2] 這本小說的中文譯本已由皇冠文化出版公司在西元 2000 年發行。筆者提及作品和主人翁時雖沿用中譯本的書名以及主角姓名，但本篇論文中所引述作品段落和其他角色人物爲筆者依照原文本所作的翻譯。

[3] 這本小說的童話性格，包含充滿幻想的冒險、願望滿足、邪不勝正等。見 Baena, 2001: 65-76。

從小說的情節與魯西迪在《魔鬼詩篇》出版後[4]所面對的現實困境之間的相似性，將小說解讀爲一部政治寓言：「《哈樂》是〔魯西迪〕力圖保持自我完整的嘗試。它是魯西迪在《魔鬼詩篇》（1988）出版之後面對失意與磨難的成果。他飛進《哈樂與故事之海》中的疆域，擊敗要求其靜默的黑暗勢力，享受充份發言的自由」（Singh 209）；「《哈樂與故事之海》是一部非常真實的寓言，我們可以從中深掘審查制度的複雜性」（Ellerby 211）；「《哈樂》顯然是魯西迪個人處境的寓言」（Durix 116）。正當批評者致力於此種作者自傳色彩的詮釋，Yu 從後殖民主義角度出發，將文本解讀爲對喀什米爾政治狀況的描繪（278）。

當批評觸及政治議題時，批評者對魯西迪如何處理文本中兩元概念的看法似乎陷入針鋒相對的局面。雖然批評者一致贊同 Taneja 所觀察到的：「言論與沈默的戰爭以不同形式進行著。它是光明與黑暗的戰爭；善良與邪惡的戰爭；自由與封閉的戰爭；民主與獨裁的戰爭」（201），Ellerby 堅稱魯西迪以言論一方單方面的勝利企圖跨越兩元對立的界線（212），而 Krishnan 和 Grant 認爲魯西迪試圖透過哈樂對戰爭正反雙方的相互吸引的觀察以鬆動兩元對立（Krishnan 68; Grant 98）。

從以上，我們可以知道這本小說讓批評者以不同角度切入，做出意見分歧的詮釋。這種現象在文學史上可以說是屢見不鮮。但以《哈樂與故事之海》爲例，目前爲止似乎很少有人思考爲何這個文本會引起不同而且分歧的詮釋。對於這個問題，我們或許可以簡單的回答：不同的批評者以不同的角度詮釋文本，所做出來的解讀自然不同。可是這樣的解釋恐怕讓人忽略了一個蠻有趣的問題：詮釋如何與文本互動以產生意義？或許更少人去問：被詮釋出來的意義到底對詮釋本身與文本之間的關係「說」了什麼？各種意義之間有什麼關係？筆者企圖以閱讀《哈樂與故事之海》以及所搜集到的批評，嘗試回答這些問題。

卡勒（Culler）在其著作《論解構：結構主義後的理論和批評》（*On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*）中討論讀者反應理論時，提及文本與讀者兩元論和一元論之間交纏不清的糾葛（74-75）。這樣的交纏糾

[4] 《魔鬼詩篇》出版不久，即被全球穆斯林視爲褻瀆伊斯蘭宗教神聖。爲了制裁魯西迪寫作的「言論不當」，伊斯蘭宗教領袖何梅尼在 1989 年對魯西迪頒下革殺令（fatwa）。《哈樂》一書即出版在魯西迪爲了逃避追殺而隱入嚴密保護後的一年之內。

葛不由地模糊了文本與詮釋之間的界線：一個文本到底在說些什麼，即是詮釋（者）所闡述的內容。從這個觀點來看，我對於《哈樂與故事之海》以及其批評的重新閱讀，似乎將被侷限在以往詮釋解讀所產生的意義範圍之內。因此，在重新閱讀文本與其批評時，爲了獲得對它們的不同理解，另一個參照點是必須的。我將在本篇論文的正文開頭，從文本敘述中解讀小說中的「說故事」與小說主人翁哈樂的主體建構的關係。從這樣的基礎出發，在文本和其批評相互參照閱讀，並援引相關理論的過程中，我會逐步對文本發展出不同的詮釋（alternative readings），以期帶領讀者探討以上我所提出的問題。

根據魯西迪在一場訪問中的自述，《哈樂與故事之海》是一部他在人生困頓時期，爲兒子書寫並要獻給兒子的故事（Fenton 33）。這樣的作者自述使得《哈樂》被視爲兒童書，因此也成爲兒童文學批評的焦點。在兒童文學領域中，不少專家深信兒童文學文本生產者和文本閱讀者是處於一個不對等的（成人—兒童）關係上，因此作家在寫作兒童書時必須貼近兒童的心理狀態，例如書寫時所用的語言就是其中一個要項（Chambers 94）。也基於這樣的原因，他們堅持：當一個成人在爲兒童寫作時，他或她必須瞭解兒童的心理狀態，或是心中有一個兒童（the inner child）。[5]在《哈樂與故事之海》與其兒童文學批評中，我們將看到：當批評者對文本作出詮釋時，不論是提及魯西迪的內在兒童或是他爲其寫作的兒童讀者（他的兒子），在行文中皆緊扣著「兒童」這個概念（the child）。例如，Plotz 認爲這本小說有其獨到的兒童美學。這樣的美學使得《哈》書有著獨特的政治立場：「在何梅尼革殺令的影響下，魯西迪，這樣一個崇尚寫作解放的作者，成了一個被禁制的主體。突然之間，他不論在何種方面，都被兒童化了」（100）。在寫作《哈樂》的過程中，這個猶如兒童的作者曾徵詢兒子的意見，所以「《哈樂與故事之海》顯然傾向諸如歡樂、飛速、創造、轉變、多樣化以及奇想的兒童美學，而摒棄無趣、控制、壓抑以及停滯不動的獨裁色彩」（101）。

與魯西迪這些所謂的「兒童」面向相較之下，前面那些批評者在詮釋文本時用來參照的魯西迪人生經歷，就可視爲他的「成人」面向。在文學批評

[5] Hunt 曾在書中提到，有人反對將兒童文學納爲學術研究領域範圍之內，因爲他們認爲學者們以各種文學理論來研究兒童文學，會使兒童文學遠離真實的兒童讀者，導向以成人讀者（學者）爲中心的抽象討論，同時把成人世界的東西加諸在兒童讀者身上（22-23）。這樣的反對聲浪多少反映出這樣兒童中心主義的心態。

裡，很少批評者提及所謂的「成人」（the adult）。人們似乎只有談論兒童文學批評和文學批評的同時，才會意識到所謂的「成人」部份。本篇論文的題目中，「兒童」與「成人」字眼雖然被雙雙提及，但是如讀者所見，我前面在提及要在本篇論文中閱讀討論《哈樂》文本及其批評時，我並不刻意固執於「成人」這個字眼，或將它視爲與「兒童」不同的概念來探討文本與批評中的「成人」到底是指什麼。因爲，本篇論文將以一定長度的篇幅（並在對其兒童文學批評的討論相襯之下），顯示出所謂的「成人」，是那些依賴魯西迪成人人生經歷做出詮釋的批評者的建構物。

縱觀《哈樂》一書的文學批評以及兒童文學批評的內容，它們似乎在告訴我們：魯西迪的「兒童」面向理當與「成人」面向一樣影響文本敘述的生產。因此當一些批評者以魯西迪成人人生經歷來詮釋同樣一部文本時，我們會想了解在其他批評者單獨挑出「兒童」概念，並以其做爲解讀同一部文本的詮釋策略的背後意涵，或是「兒童」和「成人」之間有何相關？對此部份，我將在本篇論文談到《哈樂》的兒童文學批評時，援引羅絲（Rose）和里斯妮克—艾伯斯坦（Lesnik-Oberstein）在討論兒童文學批評迷思[6]時所提出的陳述，來加以闡釋。這一部份可視爲呼應前面對詮釋與文本之間關係的討論。

一、閱讀《哈樂》：主體建制和多層次的虛構「真實」

「說故事」在《哈樂與故事之海》這部小說中有著舉足輕重的關鍵地位。批評者 Durix 在他對《哈樂》的批評中說道：「〔這部作品〕最初的情節表現出說故事者（拉斯第）和故事聆聽者（哈樂）之間口語傳授的精華主題」

[6] 里斯妮克—艾伯斯坦提到，兒童文學批評（者）可概分爲兩類：一類的批評者宣稱他們掌握對兒童足夠的認識（兒童的一般特徵），強調閱讀童書對兒童的影響；另一類的批評者承認每位兒童的個別特殊性，因此在做童書批評時，專注於童書的文藝面向。里斯妮克-艾伯斯坦申論，不管是哪一類的批評者，他們的共同點都在於對兒童有不同程度的認識。換句話說，這兩類的批評者，都運用「兒童」（the child）做爲批評的出發點。見 Lesnik-Oberstein 1994:100-164。若回頭看《哈樂》的兒童文學批評中的「兒童」，我們會發現，它一方面指向魯西迪爲其寫作的真實兒童（兒子），另一方面指向文本因魯西迪爲兒童寫作而蘊含的兒童文藝（the child aesthetics）。從這個角度來看，《哈樂》的批評可視爲以上兩類批評的綜合體。因此，這兩位學者對於兒童文學批評迷思的討論與本文主題密切相關。

（117）。在小說中，拉斯第是一個滔滔不絕的說故事人，「他的喜樂雀躍聞名於這個不快樂的都會中」。而哈樂「生長在這個沒有悲傷和橫眉豎目臉孔的家中，隨手皆可拾得他爸爸的歡笑」。哈樂是他爸爸故事的聆聽者，因此他是「一個快樂的年輕人」（*Haroun* 15）。說故事界定著拉斯第和哈樂之間父子關係的身份認同：哈樂是說故事人拉斯第的兒子；能說許多歡樂故事的拉斯第，是哈樂的父親。沒有了會說故事的父親，哈樂就不是那個哈樂。同時，從說故事得來的歡樂也維繫著哈樂家庭的原本存在。沒有了歡樂的故事，哈樂的家也不再是原來的那一個。在小說中，我們知道，小男孩幫助父親重拾說故事的能力，最終是要尋回原來那個有父親有母親有哈樂的歡樂家庭。於是，家庭中的倫理關係成了一個語言上的連繫。藉由語言，上一代的故事傳遞到下一代。上一代的情緒也經由故事傳遞到下一代。在這裡我們不難瞭解在小說開頭哈樂的心情會有別於城市悲傷氣氛的原因。

在人類文明發展的歷史上，說故事一直被賦予這樣的重要使命：將既有的社會規範一代又一代的傳遞下去。在西方，這樣的情形或可追溯到十七世紀。例如法國當時童話故事或仙子故事（fairy tales）的出現，標誌著社會上層階級以故事教化兒童的企圖。那些故事充滿社會的階級規範，在說故事給兒童以達成耳濡目染的過程中，成人將這些規範灌輸到兒童的頭腦裡，冀望「他們會遵守社會主流的標準」（Zipes 18）。經由這樣以語言進行心理社會化的過程，兒童慢慢的被他人認可爲社會特定階級中的一份子；同時，兒童觀察其他人對他們的認可，也回頭來認定自己是爲他們的一份子。這樣的情況彷若拉岡（Lacan）精神分析理論關於個人主體形成的說法：主體形成於身處社會環境之中的個體以辯證的方式逐漸認同社會語言律法的過程中（*Écrits* 2）。在兒童聽故事的過程中，他們不僅學習了語言，也學習了經由語言傳授的規範。由語言得來的心理認知架構將影響著他們對週遭事物的所思所想。那麼我們可以推測：哈樂在充滿父親故事的環境中長大，這些故事也將左右他對接下來將發生的事情的看法及認知。

關於這一點，Yu 從後殖民的觀點申論：在小說中哈樂對環境的觀察以及不時出現在情節中對壯觀場景的視覺渴望，如同於當初殖民者對於異國風景的認知態度（289）。一些殖民論述研究領域的學者指出，最初的海外殖民者對異國的認知，乃從流傳於其國內的資訊以及相關文件檔案得來（Loomba 57）。依照這樣的邏輯，哈樂在隨後情節發展之中所看到的，或觀察到的，

如同殖民者那般，可以說是某種程度上被他父親的故事語言內容事先架構的結果。這樣的說法似乎暗示在書中哈樂所看到的東西是想像的，不切實際的。對於一些批評者來說，幻想與現實交織貫穿《哈樂》一書全部的情節。Baena 即表示，書中 K 地的場景是作爲哈樂從現實世界過渡到幻想國度的準備階段：場景中「兩個布斯和兩個飄浮花園在名字上的重覆以及相似性」不斷地暗示著「這兩個世界的聯繫」（66）。在哈樂展開他的奇異旅程前，他在無趣湖已有類似的經驗和感知。在無趣湖那個地方，一切景象按照人們的心情狀態而變換。在哈樂眼裡，那樣的景觀與他父親的那個名爲「心情不定之境」的故事描述絲毫不差，於是哈樂大叫：「這一定是心情不定之境！」（*Haroun* 48）。這段可視爲由於哈樂的主體感知被故事所架構而導致幻想和現實不分的結果。隨著情節發展，奇幻異想的景象如同現實一般的呈現在他眼前，就如他在遇上一連串奇異事件後所下的結論：「現實世界充滿魔法，那麼魔法世界也容易變成真的」（*Haroun* 50）。

哈樂的主體感知是父親故事語言建構的成果（即：主體因被故事的架構而形成），小說中哈樂的冒險歷程就爲「故事語言架構主體的感知」（主體從中而產生）的過程。到了小說末端，我們知道這段冒險歷程是爲哈樂父親拉斯第所述說的故事。這裡我們發現故事語言敘事更回過頭來建構著「故事語言架構其主體感知」（主體從中而產生）的過程。在這樣的循環過程中，主體不斷的被故事語言建構、架構、再建構；主體也不斷的被語言產生及更新。簡言之，《哈樂》文本敘事建構著哈樂主體，也表徵著建構其主體的過程。

由以上我們知道，批評者所持的「小說中幻想與現實交融」的觀點，基本上可以說是透過由被語言所建構的哈樂主體感知來詮釋文本。這論點暗指著：哈樂眼中所見（不論是所謂現實場面或是幻想場面），都是他的主體被故事語言架構而在意識上感知的虛構「真實」。然而這樣的虛構「真實」並不是單一層次的存在，而是無限多層次的存在，因爲當文本敘事反覆循環的建構主體和其建構過程時，（若以時間的流程來看），敘事每一次建構主體感知的虛構「真實」是依它前一次所建構的虛構「真實」爲基礎。於是在過程中，虛構「真實」層層交疊，不斷趨於複雜。[7]

[7] 本篇論文正文開頭談到故事和哈樂主體之間的關係時提到拉岡精神分析理論，在這裡我覺得有必要稍微說明拉岡理論和這裡我說的多層次虛構「真實」和主體之間的相關。由於拉岡以不同面向鋪陳他的主體建構論，在此我僅由主體、形象（imagoes）、視覺的關

我在本節對《哈樂》文本所做出的閱讀，是從文本中的故事人物父子世代傳承和故事語言的關係出發，進展到文本故事敘事結構和主體建構之間的對等相關。此閱讀過程使三者之間產生了一種意義互涉的遊移效應：《哈樂》文本敘事表現著父子世代傳承的形式；此種父子／敘事形式和個人主體的形成息息相關。若說哈樂的主體被語言敘事反覆書寫而不斷地建構，我會說，故事中的哈樂事實上並沒有認知他的主體是如此被產生，也沒認知到構成他主體的敘事形式以及父子世代傳承之間的關連（他只知道他眼前所看到的事物而與它們互動，知道父親後來述說著關於他歷險的故事）；這三者的相關對哈樂來說，可以說是無意識的。拉普朗虛（Laplanche）在《精神分析的新基礎》（*New Foundations for Psychoanalysis*）一書中強調無意識（the unconscious）在主體形成時的重要性時，認爲個體成長時必經的伊底帕斯階段（the Oedipus stage）是指成人和兒童之間的相互關係（reciprocal relationship）；此關係是一種始終存有的狀態（primal situation）；兒童在此狀態中「進入」成人世界（91）。拉普朗虛指出成人和兒童在此關係中彼此**始終**以另一自我（the other self）的模式在對方主體中存在著（101-03）。換言之，伊底帕斯情結／階段，是個體成長中永不歇止的過程。佛洛依德（Freud）一再指出個體在此階段中內化／認同外在的所謂父權形象，導致個體的自我（the ego）內在分裂成一個超我（the superego）或理想自我（the ego ideal）的部份，在必要時對自己施行懲罰，造成內心矛盾衝突。[8]因此主體的形成／建構的過程，乃是一個內在不斷分裂衝突的多重形式。本節已指出《哈樂》文本敘事爲主體建構過程，那麼本篇論文在下一節即將提到文本敘事的內在分裂性，

係來稍作解釋。在鏡像階段中，個體靠著認同自己最初所形成的形象來認識自身和周圍的環境。拉岡將所產生的形象稱爲心理現實（psychical realities）。因爲心理動能機制（或說伊底帕斯情結）的影響，個體一次又一次以之前的形象爲後來形象修正基礎的辯證方式中不停修正心理現實（這裡的後來形象以前者爲基礎不斷做往返修正過程的結果，可理解成爲形象層層交疊）。這個修正的過程即有語言運作的結構，於是它也是個體進入（或認同）語言象徵體系（the symbolic）而成爲主體的過程（2001: 2-4）。形象和主體視覺有關，它同時也是主體和事物環境之間視覺上的辯證關係，拉岡在他的精神分析第十一講中即用凝視（the gaze）來指稱這樣的情形（1998:73），並指出主體處於形成主體的凝視之中，也因爲如此，我才「以**我看著自己在看自己**這種似乎無所不在的視覺來感知這個世界」（1998: 80-81，原標重點）。在本篇論文的中段，我會由拉岡的觀點來對文本、詮釋、語言運作、哈樂主體之間的關係做更進一步的闡述，在這裡先點出。

[8] 見 Freud, 1961: 176-77; 1991: 370-78; 2001:125-33。

亦見證著此種主體／敘事特徵。

二、文本敘事內在流動及分裂性

從上節的閱讀，我們知道小說《哈樂與故事之海》在情節鋪展的過程中，以文本敘事不停的問著一個比「那些不是真實的故事有什麼用？」更難回答的問題：「文本中的虛構究竟是什麼？」《哈樂》文本以其敘事構設出對複雜虛構概念的提問，暗示其故事情節在被詮釋時，不應該用對一般小說虛構的概念來理解進而提出解讀。這曝露出批評者（特別是以魯西迪自傳角度切入的批評）詮釋文本時的態度：他們無視文本敘事企圖傳達虛構概念的複雜性，汲汲以魯西迪現實生活遭遇來解讀文本，並如同哈樂一般，認爲眼中所見爲真實。

但話說回來，與其說是批評者忽視了故事文本構設複雜虛構的意圖，不如說是故事文本本身的虛構性（不管有多複雜）所產生的矛盾作用。魯西迪曾對故事的虛構性做一個註解：「你第一次學到有關於故事的一件事情，就是故事是不真實；故事的娛悅性，就在於那不是真的」（"Rejection" 104）。故事文本的虛構性就像是一把雙邊利刃，它可使人們把故事當故事看，也可誘使人們從虛構中詮釋出一些東西。穆斯林們對《魔鬼詩篇》的強烈反應便可用來說明這個現象：他們堅持他們在《魔鬼詩篇》中看到魯西迪企圖污衊神聖是一個事實。Walsh 在他的報導中爲魯西迪如此辯護：

> 魯西迪並未在這些想像內容中指名道姓的指向預言者穆罕默德，沒有指稱聖城麥加、戒規，更沒有任何東西關乎伊斯蘭教義……〔儘管如此〕，穆斯林批評者對這本書是虛構小說這件事還是無動於衷。（33）

《魔鬼詩篇》出版後不久即引起軒然大波。全球各地引發多起抗議活動以及流血衝突。這個事件也使魯西迪個人和他的家庭生活產生鉅大的改變：他的小說不但遭到被焚被禁的命運，他自己也因爲躲避追殺而與所愛的妻兒離異。

《哈樂》中的壞蛋哈坦少德說道：「**故事**製造麻煩。……**故事**已經佔據

這個男孩的腦袋。……現在他在做白日夢，淨想一些垃圾。…**故事**已經使你無法看見〔誰〕站在你面前」（155-56，原標重點）。這不僅指出在虛構中還自認看見真實而惹出來的麻煩，似乎也表達了魯西迪對故事的個人看法。魯西迪曾表示故事是危險的，並說：「如果你給我導一部電影，我就永遠不再持筆寫書了」（"Rejection" 104）。

哈坦少德想禁止故事並且控制故事，是因爲他認爲故事是虛構、不真實的東西。在小說中，「那些不是真實的故事有什麼用？」這個質問，先後被哈樂和哈坦少德提出。現在我們可以說，這個問題也是魯西迪對自己所提出的質疑。批評者 Durix 曾這樣臆測：書中的現實場景和幻想場景的不停交互出現顯示「魯西迪在面對他處理宗教議題的批評時所產生的個人困境和抉擇。所以，也難怪這個大提問不斷的被提出」（117-18）。假設這本小說如同批評者們所言：它反映了魯西迪對寫作言論自由的渴求，那麼我們可以說，這本小說也傳達了魯西迪對故事的另一個看法：故事是危險的，是會招致麻煩的。

相信讀者會發現（或已發現）小說中拉斯第所說的哈樂冒險故事與小說同名，而且小說敘述者在書中對讀者說：「就像你已經猜到的，拉斯第在公園中對人們所說的故事就是我告訴你的這個故事」（206）。《哈樂》小說以故事人拉斯第的說故事行爲，象徵著魯西迪對寫作言論自由的企求；故事人拉斯第以他故事中的壞蛋哈坦少德，表達著魯西迪對故事的另一看法。這些無不暗指著：不論是《哈樂》小說中的人物（拉斯第）或是〈哈樂〉故事中的故事人物（哈坦少德）皆爲魯西迪的分身（counterparts）。作爲魯西迪的分身，拉斯第不僅敘述（或寫作）〈哈樂〉故事直到接近《哈樂》小說的末端，也可被視爲寫作整本小說。從另一方面來看，作者和書中說故事人之間的分身關係，也反過來澄清〈哈樂〉故事中的敘述者以及《哈樂》整本小說敘述者之間的曖昧身份。也就是說，他們都是魯西迪。敘事中另有敘事，敘述者背後還有其他敘述者，這樣多重敘述不僅顯示《哈樂》小說敘事的複雜度，也呈現每一個敘述者以其長度不一的敘事，你中有我，我中有你，相互傾軋的激烈競爭狀態。《哈樂》小說的整體性也因此被其中的多重敘事分割撕裂。處於彼此競逐狀態中的敘事之間所激盪出來的活動力，驅使整本小說敘事陷入內在式的流動。

假設如同批評者所說的，整本《哈樂》小說的敘事標誌著魯西迪創作意圖的存在，小說敘事中每一個由魯西迪的分身做出的敘事也要同時標誌著一個創作意圖的存在。因此，整本小說被其中多重敘事分割撕裂而淪於流動的情況告知著作者創作意圖相互抵免，形同不可捉摸。我們又再一次看見了批評者們（現在包括我在內）以詮釋抓住作者真實創作意圖的企圖，與文本作品中想傳達的訊息（作者創作意圖不可掌握）之間的嚴重落差。在這裡，我們似乎無法用薩伊德（Said）爲盧卡奇（Lukács）和尚皮埃韋爾南（Jean-Pierre Vernant）辯護的那套說詞爲自己辯解：他們無法理解他們所研究的作品的原本形式，是「因爲小說和悲劇皆追溯至一個無論是精神上或物質上都是純然且不可馬上全盤掌握的原本。……小說和悲劇皆屬於一個永遠失落的年代。因此，形式的原本性，在最純淨的層次上，就是批評者的批評寫作想要傳達的一種形式上的失落」（133）。

在《哈樂與故事之海》這個例子中，我們觀察到批評者們重複的、甚至有些制式的用文本內容和魯西迪人生經歷相比對以做出詮釋。這個過程中，作者即成了這些批評所建構的主題（subject）。所謂的作者，就成爲傅柯（Foucault）所指出的「一個多變且複雜的論述功能」（a variable and complex function of discourse）（186）。當作者搖身變爲如同傅柯所說的論述（discourse）時，這個論述就成爲「一個紀律」，它的功能就在於「阻止任何人對小說〔意義〕自由詮釋、自由操弄、自由書寫、自由再書寫或反書寫」（186）。傅柯雖然提出這樣的概念，卻沒說明它的範圍或箝制力到何種實質上的程度。因此有人會說這樣的紀律不是嚴苛的，它的箝制力會因爲其他依賴作者自述而有不同觀點的批評的出現（例如目前爲止我對《哈樂》文本做出的「另類」解讀）而鬆綁，但反過來看，由於不同的解讀皆收納在作者論述之下，論述改變的同時，它的範圍似乎因此而更形擴大。無論如何，我們可以說目前爲止所出現的針對《哈樂》的批評都是共有一個作者「魯西迪」做爲主題。這樣的說法暗示批評彼此之間，除了作者論述之外，應是有某種關係。在本篇論文的前言中，我曾提及批評者對魯西迪如何處理文本中兩元對立概念的看法上有歧異的情況。再者，本篇論文的讀者也會觀察到我以魯西迪自述爲出發對《哈樂》的解讀和其他批評者的詮釋之間也有不一致。所以現在的問題是：這些歧異應該要維繫在什麼樣的關係上？本篇論文下一個部份就以閱讀文本和批評來探討這個關係。

三、歧異詮釋之間：本我／陰影的位階關係

魯西迪曾說道：「我知道人們在他們的腦袋中不斷的對我做出一些預設的想法。那誘使他們認定我寫的一切東西都有著可被解譯的訊息。……當我出版我的小說《哈樂與故事之海》時，人們急切著將它當成裝在瓶中的訊息來閱讀」（"Laughing" 187-88）。這裡的「裝在瓶中的訊息」[9]指涉著人們認爲他們在小說中看到的訊息是一個真實的存在。魯西迪暗示這個所謂的真實如同他寫小說一般，是捏造出來的想像。魯西迪提到他在寫作《哈樂》時執意爲小說編造一個快樂的結局。這是他「第一次爲小說寫出一個快樂的結局」，因爲幸福與快樂的結局是那時他心中一直想的事情（"Face to Face" 161）。對那時的魯西迪來說，快樂的結局是稀有的東西，如同《哈樂》小說中的海象所言：

> 故事中的快樂結局比大多數人想的還要稀少，即使在生活中也是如此。你可以說它們是例外，並非一定的常理。……但也就因為快樂結局是如此的稀有，我們在過程太複雜而無法解釋大樓裡已經知道如何將它們以人工合成的方式做出來，簡單的說，我們可以製造〔make up 為其原文〕它們。（201）

對於海象這樣的說法，哈樂反駁道：「不可能，…它們不是你可以放入瓶子裡的東西，……不是嗎？」但到了小說結尾，快樂結局還是發生了。魯西迪在此利用小說的前後文對英文 make up 玩弄它的雙重意義：製造／捏造。也就是說，如果快樂結局不是能被裝在瓶裡的實物而能被製造，它們就

[9] 無獨有偶的，在 2003 年的一場訪問中魯西迪談到《哈樂》時，又提及「裝在瓶中的訊息」這個詞彙。他說，《哈樂》是寫給他兒子生命中的兩個階段。那時他希望兒子小時候閱讀《哈樂》時能得到兒童式歡樂（childish pleasure），他也把小說想成是一個裝在瓶中的訊息，希望有一天兒子長大後，再閱讀《哈樂》時，能夠在裡頭看到「另一本書」。魯西迪快樂的表示，如今他的兒子已二十三歲，且就如他想的，他從書裡讀到不同的訊息（"The Sea of Stories" 26-27）。這個訪談內容也回應著本篇論文正文中的論點：任何人（不論是成人或兒童），都可以從文本中自行建構意義。至於成人兒童和語言意義上的相關，請見正文第六節。

是概念上的存在而能被捏造。這樣的情況同樣發生在小說中哈坦少德對故事之海的毒害策略上。他毒害故事之海使用的污染源是由故事的陰影中製造出來的反故事：

> 我個人已經發現每一個故事都有一個反故事的存在。我是說每一個故事，即使是故事海的水流，都有一個陰影的我，如果你將反故事倒入故事，它們兩個就相互抵消，賓果！故事就這樣結束了。所以現在你看到我已經找到一個製造這些反故事（陰影故事）的方法。（160）

這裡的「製造」應當如同前面一般理解爲「捏造」。捏造出一個反故事，能促使一個故事的不成立。同樣也是捏造出來的詮釋，它們合法性的成立就建築在去掩飾它們是捏造的這個事實上。巴特（Barthes）在《神話學》（*Mythologies*）中的一段話說明類似的情況：關於人類的狀況被建制成人類的自然天性使然，建制的歷史也因爲這樣的自然化（naturalization）而不爲人知（101）。一個詮釋的成立要求它本身再現作者的連貫性。這樣的連貫性基本上是排他的，因爲其他不一樣詮釋的存在將曝露此連貫性的捏造本質。在前面我們看到，以往批評者將魯西迪詮釋成一個以寫作《哈樂》爲言論自由而戰的鬥士，那個認爲寫作故事是危險舉動的魯西迪也因此被拋諸黑暗之中。於是詮釋之間的存在關係也就如同魯西迪在小說中所述說的本我／陰影（self / shadow）的關係。

若進一步來看，這種本我／陰影的關係也維繫著批評者對魯西迪如何處理文本中兩元概念的看法的歧異上。除此之外，這樣的關係同時也指涉著文本內容中兩元概念之間的關係。

《哈樂》小說中交戰的兩個國家體現著兩元概念的存在：黑暗／光明；寒冷／溫暖；寂靜／吵鬧；死亡／情愛（*Haroun* 125）。這樣成雙成對的概念，如同西方形而上學傳統中的兩元概念一般，其中一方以獨佔強勢的地位壓制另一方（Cixous 101-02），如同以上所說的本我／陰影的關係。在某些批評者眼中，魯西迪以寫作《哈樂》爲自由喉舌，於是他對小說中兩元概念的處理就成了 Durix 所描述的：「縱使呱噗人有時瘋狂討論以及質疑一切，他們無疑的遠勝悄閉人，因爲悄閉人被寂靜所禁制……喪失了一切抵抗和行

動的能力」（122）。對此，Afzal-Khan 即贊同道：「魯西迪以言論一方對寂靜一方的擊敗，掙脫了兩元對立的困境」（174）。然而我們可以看得出來，這樣的反制其實又不得不落入原來的兩元概念中一方壓制一方的權力關係中。另一位批評者 Aravamudan 即認爲，《哈樂》最終還是在點出：箝制言論的審查制度和象徵自由的寫作之間仍是處於形同水火的對峙（327）。

對於相同的課題，Krishnan 詮釋出不一樣的作者意圖。他說：「魯西迪不但在兩元概念的對立中做出選擇，更是抵制這種對立」（68）。在小說中，言論與寂靜之間並非有著絕然的對立。當哈樂觀看影子武士與自己的影子猶如舞蹈般的鬥劍比劃時，即做出這樣的觀察：「寂靜也有它自己的優雅和美麗（就像言論也可能醜惡、令人反感）；而行動可以像言語那樣高貴；黑暗中的生物可以像光明的小孩那般可愛」。哈樂的感想是：「如果呱噗人與悄閉人不那麼彼此憎恨，他們可能會發覺彼此都很有趣，就是人們說的，正反相吸」（*Haroun* 125）。在這樣的框架下，兩元概念中的其中一方不會永遠霸佔著強勢位置，或是如同本我那般將另一方驅趕至陰影的位置，使其成爲附屬。所可以預見的情況是，雙方互爲另一方的陰影和本我。這充份體現在哈樂的願望使得月亮卡赫尼的運行掙脫了呱噗國的機械控制，一方的永晝和另一方的永夜的消失之後的情況：晝夜在兩國領土交替出現：當呱噗國享受白晝的光明時，悄閉國隱入夜晚的寂靜，反者亦然。

從這裡我們可以知道，本我／陰影關係某種程度上雖然是一種位階關係（hierarchy），但在文本和批評的互動中，這種位階關係提供了一種使不同詮釋共時存在的可能，聯繫詮釋、文本和作者，而它本身也成爲一種和諧的另類模式。

四、故事之海背後：互文、主體與無意識

以上那些相互傾軋卻又共存的詮釋與解讀，形成了一套異質的對話，相互提出這個小說文本內容到底在說些什麼的看法。這個情形呼應著克麗絲蒂娃（Kristeva）對巴赫汀（Bakhtin）的文本概念的解讀。她認爲巴赫汀的文本概念是爲「一個**縱橫交錯的文本多層面**，而不是一個**單點**（一個被釘住的意義），猶如幾篇寫作之間的對話」（*Desire in Language* 65，原標重點）。

以這樣的文本概念爲基礎，克麗絲蒂娃進而提出她的互文概念（intertextuality）。這樣的文本概念延伸到作者創作主體——寫作對象這個橫軸以及歷時性文本——脈絡這個縱軸（66）。作者在爲讀者寫作之前，他或她必定先是一個閱讀社會文化脈絡（social context）中各種言說（discourses）[10]的讀者；社會文化脈絡是爲前文本（pretext）。從這方面來看，《哈樂》的批評也意指魯西迪在寫作《哈樂》之前閱讀了自己的生命經歷這個前文本。在此若接上我前面所說的「作者在批評的建構下成一個論述」，這些批評同時也讓作者這個論述反映了它和社會環境脈絡的言說之間的關聯。

回到克麗絲蒂娃的互文理論的架構中。她認爲由於文本包含了各種言說，所謂的文本就成了一個「引言抄錄的拼貼」，或是「吸納另一個文本變形」而成的結果（66）。這個互文概念提供批評者在一個文本中閱讀此文本和其他文本的相關，並以此相關性來了解文本意義的方法。

當一位批評者在做文本分析時以「互文」爲出發點指出一篇文本中包含著其他文本存在的可能性時，他也同時將這個文本帶回社會環境脈絡中。在批評者的引介下，文本對社會環境脈絡的參與立即建立起脈絡中各種言說（discourses）彼此之間的相互關係（interrelation）（Culler, *Pursuit* 103）。這樣的相互關係將以互文概念詮釋文本意義的可能性延伸到極致：如果意義被認定爲可從文本和其他言說的關係中解讀出來，那麼在言說[11]之間彼此的連鎖關係將會永無止境的拖延文本終極意義的產生。另外，這也如同巴特（Barthes）所指出的：「在最廣義的文本中」，我們無法找到最初原始的符碼（*S/Z* 21）。最初原點的消失將迫使文本意義的生產不停的向前面一個符碼或向其他的符碼移動，這樣一來，意義自然無法被定著住。這樣的觀點，我認爲，可以用來思考批評者 Aji 以「互文」概念來解讀《哈樂》文本中的文化現象的問題。

在他的批評中，Aji 將《哈樂》解讀爲「伊斯蘭的文化遺產」（the Legacy of Islam）。「這裡的『遺產』」，他說，「我指的是伊斯蘭宗教上和文化上

---

[10] 我在這裡用「言說」（discourses）來泛指社會中人們的話語和文本，有別於前面的論述（discourse）。

[11] 這裡的「言說」或可用「文本」這個字眼來代替，因爲，就如前面所說的：作者將社會和歷史當成文本來閱讀。這個替代會讓言說之間的關係轉變成德希達（Derrida）的「文本」概念：文本「是一個差異的網，網中的織料不止息的指向另一個與自己不同的線」（84）。

的複雜繁衍，這個繁衍包含著伊斯蘭教義與來自新舊文化（波斯、印度、阿拉伯）多種不同的傳統民間文藝之間持續不斷的緊密交流」（104-05）。

Aji 的批評策略著重在《哈樂》小說中的人名地名與伊斯蘭民間故事的相似性上。《哈樂》小說中那片故事之海也就爲他提供了一個從伊斯蘭文化多元遺產的角度來闡述文本中人名地名是那些民間故事名稱的變體的象徵：他認爲，這本小說「充滿著豐富且引人幽思回想的材料，就如月亮卡赫尼上那片海洋一般，是爲宗教和故事傳統相交流的寶庫」（125-26），因爲故事之海在小說中是這樣被描述的：

> 那些是故事水流，每條細流的顏色代表其中含有一個故事。海洋不同的地方有著不同的故事。由於你可以在這裡找到那些已經被述說過的故事和正在處於被創造階段的故事，這片故事海水事實上是宇宙中最大的一間圖書館。更由於故事以流質液體的狀態存在，它們擁有變化的能力，可以變化成自己的新版本，或是和別的故事融合以變成另外的故事，所以故事之海不只是像圖書館那樣裝滿著書，而更像是裝著滿倉庫的絲線。（*Haroun* 72）

Aji 在文本中對伊斯蘭文化遺產的追尋反映著他將文本以「互文」來看待。也就是說，文本中人名和地名作爲伊斯蘭口傳故事轉換變化的結果，如同伊斯蘭文化傳統的繁衍和傳播。然而，就文本分析這方面來看，文本終極意義的產生在「互文」中不斷被拖延，因此文本中的人名和地名爲伊斯蘭口傳故事轉化的結果這個說法令人質疑。若就文化這方面來看，Aji 對「伊斯蘭文化遺產」的定義也有可議之處。我們且來看看他對「伊斯蘭文化遺產」的定義更進一步的描述：「伊斯蘭文化向不同文化團體的引介……導致了一個跨國共同體的產生，這樣的文化交流是如此廣大而無遠弗屆，以致我們很難……在這個伊斯蘭文化世界中找到一個獨有的文化和另一個文化之間的交流演變」（126）。這樣的定義明顯的忽視在多種文化接觸時不同文化價值之間拉鋸及妥協複雜情況（complex negotiation）。撇開 Aji 以「伊斯蘭文化遺產」遮掩文化多元混雜性的企圖不談，就算是所謂的「文化差異」皆是「知識的灌輸累積或是實際傳播」而造成的「再現」成果（Bhabha 162）。Aji 這種看似合理的定義有如以「權力反覆介入相似和衝突的狀況」而造成的「片面認同」（Bhabha 2）。這也就是說，在《哈樂》小說的文化詮釋裡，這樣的文化繁衍應不可單單視爲「伊斯蘭」。巴巴（Bhabha）更進一步的指出：「在追尋過去時，不同等的他者文化會暫時性介入傳統的創造」，在這樣的情況下，「任何想立即接觸原有身份認同或繼承而來的傳統的企圖都被阻隔」（2）。所以，就如同使用「互文」一般，將文化演變認定爲伊斯蘭文化的舉動也根基於令人質疑的基礎上。由於 Aji 的批評是奠定在這種雙重滑動的相關上，小說中人名和地名與伊斯蘭口傳故事的緊密連結在本質上是鬆動的。這樣的問題，也將同樣發生在 Sen 的批評中：在他的批評中，Sen 從小說中使用的英文語法和印度國家獨立之後的印度英語的相似性來解讀文本，以指出文本充滿印度獨立後的文化風貌（662）

從文本終極意義的產生不斷被拖延這樣的觀點來看，這些批評猶如以語言概念化的（conceptualize）在一瞬間拴住一個意義（temporary fixation of a meaning）。這樣的情形反映出索緒爾（Saussure）對語言的看法：符號指向其所代表的意義（59）。《哈樂》中一段情節描述正巧與之相契合。當水精靈要求哈樂選一隻不在他眼前的鳥做爲交通工具時，水精靈說：

> 每個人可以選擇他沒見到的東西。…每個人會提到一隻鳥的名稱，就算是它是不存在或是不正確的也可以：烏鴉、鵪鶉、蜂鳥、鵪鳥、八哥、鸚鵡、鳶鳥。一個人甚至可以選擇一個他所想像創造的飛行工具，比如說，有翅膀的馬、飛行烏龜、空中鯨魚、太空飛蛇、飛翔老鼠。**就是給它一個名字、一個標籤、一個把柄，把它從匿名狀態中拯救出來，把它從無名之地拉拔出來，簡單的說，就是去指認它——哎，這就是把嘴巴說裡的東西變成存在的方法。**（63，粗體為筆者附加）

我在前面提過，哈樂在冒險過程中的所知所感是爲其主體被語言架構的結果；哈樂小說文本同時表徵著語言敘事建構其主體運作的過程。這裡的「選擇、指認」即表示語言指涉實踐（signifying practice）。因此，如果飛行工具經過命名而出現，這個存在則是因爲語言指涉而出現在哈樂意識中的概念上的存在，而非實質的存在。這也同時表示水精靈的出現，也是一個概念上的存在（語言在哈樂眼前所形成的虛構「真實」）。

對拉岡來說，語言中的符號和意義之間並不是存著一對一的指涉關係，而是處於永無歇止的滑動（*Écrits* 170）。他認爲，有著整套語言運作架構的無意識（*Écrits* 163），是了解主體意識和語言運作之間的重要概念。主體形成的鏡像階段中，無意識（the unconscious）隨著個體獲得語言（個體成爲主體）而出現。由於伊底帕斯情結（the Oedipus complex）的影響，無意識中的符號和意義依照換喻（metonymy）和象徵（metaphor）這雙一體兩面的機制，不停的連鎖指涉（*Écrits* 171-72），主體（語言）也以同樣方式運作。在精神分析實務操作中，因爲分析師主體的無意識（語言）以此方式運作，分析師才能在有著依相同運作方式的無意識的案主的言語（speech）中閱讀出症狀（*Écrits* 56）。分析師所讀到的症狀，本質上有著語言運作的結構（無止盡的連鎖指涉）。由於症狀存在語言之中，所以必須由言語的傳達才能得知，它們也因此能在對語言分析的過程中被處理化解（*Écrits* 65）。費爾曼（Felman）曾解釋拉岡理論中無意識和閱讀的關係：「對拉岡來說，無意識不僅僅是**被閱讀**，而且基本上它**也閱讀**」（164，原標重點）。

因此我這裡想指出的是：若說哈樂的冒險歷程爲其主體意識語言的運作過程，小說文本語言就如同語言結構運作的無意識一般，其中意義瞬息萬變，充滿著不確定性。一位閱讀《哈樂》文本的批評者形同精神分析師透過語言，閱讀著無意識。閱讀《哈樂》所得到的文本意義，將潛力無窮指向或包含其他多種意義，甚至與其他批評者的閱讀詮釋相互連接。各種閱讀出來的意義，如同故事之海中的故事一般，隨時變化轉移，相互交流，而非固定不動。

拉岡指出，從符碼連鎖的經驗認知中，還沒深入了解語言本質的人會知道，造成語言不確定性的結合力量（符號同時有多種意義）是無意識的動力源泉（*Écrits* 65）。在《哈樂》小說文本（哈樂主體的無意識）中，我們接下來馬上讀到水精靈做出從口袋中以手掌抓出某個東西的動作，然後對哈樂說：「那麼看著我的手掌心，或者我應該說，我的手中握一隻**公鵝**」（63-64，原標重點）。[12]哈樂立刻「看見」許多不同類型的飛行生物（包括不同種類

[12] 本句的原文爲"So take a look, or I should say a *gander* [original italic], at the enclosed"。在此我們又看見魯西迪又玩了一次一字多義的遊戲（一字多義正符合拉岡對語言的看法）。"Take a gander at" 是「看」的非正式用語。"Gander" 本義爲「公鵝」。由於水精靈說，用語言指稱鳥名以從虛無中拉拔出飛行工具的存在，因此這裡的 "take a gander at the enclosed" 同時意表「手中握著一隻**公鵝**」。

的鳥和傳說中的有翼生物）出現在水精靈的手中（*Haroun* 63-64）。這些出現在哈樂眼前（意識中）的生物，即爲符號「公鵝」所同時產生的不同意義。

拉岡強調，符號的意義永遠存在於語言變換不定的架構中。他以佛洛依德對小孩遊戲的觀察[13]指出，與個體關係重要的人的缺席象徵意義的缺席，於是個體發出不同的聲音來代表意義的出現（presence）和缺席（absence）。在交相指涉出現和缺席的聲音中，產生了意義獨特的語言；在這語言中，世間事物的秩序才被逐一安排，它們可被認知的意義也因此而得以存在（*Écrits* 71-72）。於是我們可以大膽的假設：如果說經由個體以語言符號指稱，世間事物才產生出意義，這個說法的反面意涵即是：我們眼裡這個充滿意義的社會脈絡（social context）是一片意義的虛無；這意義的虛無早已被無數一瞬間意義的創造（詮釋）而掩蓋。無數的詮釋接二連三的出現，即象徵這個社會脈絡的範圍不停的被擴張：

> 申述的實踐……以意義的片面掌握的點狀建構為根基；這個片面掌握的特性是由社會〔脈絡〕的開放性為出發點；這社會〔脈絡〕的廣闊性，反過來講，就是每一個論述的漫延擴散促成論述領域的無窮性所造成的結果。（Laclau and Mouffe qtd. in Frow 53）[14]

無盡數的詮釋因這樣的社會脈絡而生，社會脈絡也因無盡數的詮釋而存在。這個現象或許可以與李歐塔（Lyotard）在他的《後現代狀況》（*The Postmodern Condition*）中陳述的大敘事（grand narratives）和小敘事之間的關係，以及其批評所激發的對敘事語言的整體的思考來討論。在這裡我將離逸一下主題，花一個段落來討論其中的相關，因爲這樣的相關將成爲連接這篇論文後段申論的關鍵點。

大敘事是一個以其自身發展出的敘事來使自己合法化的知識（Lyotard

[13] 佛洛依德觀察到小孩遊戲時以重覆丟擲玩具（同時喊"fort"）和在下一秒拉回（同時喊"da"）爲樂。佛洛依德對這個舉動的解釋是：小孩曾體驗媽媽缺席使他感到的不快，而將這種生活經驗轉化成遊戲，從遊戲中不僅掌握主控，也享受隨之而來的不同樂趣。見 Freud, 1991: 284-86。

[14] Laclau 和 Mouffe 的這段話原本出自於他們針對社會政治的討論。Frow 在他的文章中援引這段話以討論「互文」概念，我因此在這裡也做了引用。見 Frow, 1990: 45-55。

35）。李歐塔指認出幾種可以達成這種合法化目的的語言遊戲，例如推測的敘事（a narrative of speculation）、解放的敘事（a narrative of emancipation）等。大敘事的形式可以在科學和哲學的實踐領域中觀察到（35）。李歐塔指出，大敘事的傳播看起來似乎不可能，因爲從現在的觀點來看，各種多樣的小敘事不可能被收編或吸納在大敘事中（36）。從這裡我們可以看出，大敘事的合法化過程中必須訴諸對其他異質聲音（小敘事）的鎮壓或收編。李歐塔說，如今社會中各種不同聲音的出現不僅預告後現代的來臨，也說明著大敘事的崩潰（xxiv）。李歐塔提出他的理論後，有些批評者將他所說的「崩潰」解讀成「拒絕」而加以批判。例如，Bernstein 說，「李歐塔的錯誤在於他相信對大敘事的拒絕同等於對大敘事**概念**的全盤推翻」（108，重點另加）；Best 和 Kellner 認爲，「李歐塔的不一致在於他一方面堅持語言遊戲的異質多元性，另一方面卻將那些大敘事驅逐在他論述領域之外」（172）。事實上，這些意見皆指向李歐塔理論言所未盡的部份：一種敘事對其他各種多樣的敘事進行收編同化，使它們的存在潛伏，此種敘事才成爲所謂的大敘事。換句話說，一個敘事的「大」建立在其他敘事隱諱不明的存在之上。如果說在李歐塔所謂的後現代時代之前，各種的「小」敘事極有可能是存在的話，這裡「大」敘事的「大」就不應以「廣大、無窮」或「絕對至上」來理解。也就是說，「大」敘事是一種敘事，它們和所謂「小」敘事之間是以傾軋競爭的消長關係而相互存在。[15]

我之前從精神分析主體和語言的角度，將哈樂文本看成（哈樂）無意識的表徵，那麼批評者們將魯西迪詮釋爲一個抵抗宗教一言堂式的壓制的鬥士，即爲從小說中挖掘魯西迪在對面宗教的言論壓制時的心理狀況：對言論自由的熱切渴望。如果宗教教義可以被看成所謂的「大」敘事，那麼這些試圖闡述魯西迪心理狀況的批評者，似乎想指出魯西迪如同小敘事對宗教教義這個「大」敘事做出挑戰。在下面，我將以前面討論到的批評者和我的詮釋解讀爲基礎（「哈樂」小說文本性顯示敘事之間相互競爭），以解讀魯西迪當時的心理狀態[16]。在看完我下面的解讀後，本篇論文的讀者若以「小」敘

[15] 有關大、小敘事消長情勢和文化政治的關聯，可參見 Currie, 1998: 106-113。

[16] 這個解讀的出發點，基本上與其他批評者對魯西迪和《哈樂》文本之間關係的態度是相同的：將文本看成魯西迪心理狀況的表徵。雖然解讀本質上都是以語言建構意義。但我要強調這個解讀的不同處在於：它是批評者的詮釋和我的另類詮釋意義之間揉合連接的產物。

事和「大」敘事的依存關係，回頭看這樣的詮釋，會發現我的解讀在暗示：假設魯西迪如同批評者所詮釋的那樣：以小敘事般的顛覆行爲來挑戰「大」敘事，那麼他無法完全顛覆他所挑戰的敘事，他頂多與之共存。因爲，像小敘事的魯西迪和他所挑戰的「大」敘事都爲語言敘事的一部份；這樣的情況，又是由於這樣的魯西迪其實是批評者的詮釋：它被批評者從它早已身處的社會脈絡中生產出來，因此必須存處於其中。

五、《哈樂》敘事另一觀：呈現心理狀態的語言敘事

在《魔鬼詩篇》引起天大的風波後，魯西迪已意識到，在某種程度上寫作和宗教是敵對的。就像他所說的：

> 在宗教和文學之間，或政治和文學之間，存在著一種以語言為基礎的戰爭。但是那並不是單單處於對立的戰爭。因為當宗教尋求獨尊一個語言在其他語言之上、獨尊一套價值觀在其他價值觀之上、獨尊一篇文本在其他文本之上時，小說總是關於不同的語言、不同的價值觀或不同的敘事之間的爭執，有關於它們之間權力關係的消長。小說並不尋求建立一個唯一獨佔性的語言，相反的，它要求描述和分析這些事物競逐權勢狀態的自由。（*Homeland* 420）

在躲避追殺的隱居日子，魯西迪有一段長時間無法提筆寫作。他說：「我無法寫作，不是只因爲我那時生活極爲混亂，也真的是因爲當時在我身邊、在我心中出現著一股風暴」（"Face to Face" 161）。在這裡，我認爲「他心中的風暴」，是由大敘事一般的宗教壓制和他心中追求言論自由的創作渴求兩股力量所引起的衝突。而魯西迪同時也提到：「我經由《哈樂與故事之海》這本小說重新回到寫作之中」（160），這似乎在暗示《哈樂》的敘事和他內心衝突的解決之間有一個意義重大的關聯。

這也算是一種對我之前提到的拉岡理論中無意識和閱讀之間衍生出的意義互文性格的實踐。

我們知道，本文前面所討論的批評和詮釋企圖在《哈樂與故事之海》中呈現出宗教對宰制一切言論無上權力的追求；我在前面對《哈樂》重新閱讀裡顯示，在《魔鬼詩篇》風波的影響下，魯西迪承受言論箝制的壓力，而擺盪在自由抒發或壓抑己見兩種態度之間。這兩種態度轉化爲文本中的多重敘事，形成了分割切斷的動力（disruptive dynamics）。在這裡，文本中的分割切斷動力，可以被視爲創作者面對如同大敘事般的宗教力量對其言論的壓迫而發出的反抗；此動力試圖切斷割裂文本的敘事整體，因此文本的整體敘事或可與大敘事般的宗教壓迫相比擬。然而，我們不能斷言的是，這些多重小敘事會成功的顛覆它所挑戰的敘事（或文本整體敘事）。因爲，如同我之前一再強調的，小敘事和大敘事都爲語言敘事的一部份。它們無論如何皆處於語言敘事之中。沒有語言敘事的整體，就沒有敘事的部份存在，反之亦然。

從另一方面來看，《哈樂》小說敘事中的這種情況，顯示在衝突情勢之中的兩股力量（宗教的言論壓迫和文學言論創作自由）達到了一個和平的狀態：在《哈樂》的敘事中，兩股形式截然不同的力量彼此交融、吸納、合併。《哈樂與故事之海》就成了一個和解的場域。魯西迪以語言敘事重新組織架構他心中兩股力量的衝突，使二者達到平衡和諧，他也因此能夠再次提筆寫作，重新出發。這樣的情況似乎也和克麗絲蒂娃（Kristeva）對寫作的看法不謀而合：寫作是一種協助心靈空間重組的符號實踐（“Adolescent” 10）。

六、《哈樂》文本／魯西迪心中的「兒童」、兒童文學批評、語言

在接受 Fenton 的訪問時魯西迪曾提到，在他出版《魔鬼詩篇》之前，他的兒子曾要求他寫一本兒童能看的小說。《哈樂與故事之海》即是他在躲避追殺的隱居期間，爲兒子所寫的書（33）。當前面的批評者們（包括我在內）對《哈樂》的解讀暗示著我們想從文本中看出作者心理狀態時，這段作者的自白就讓其他批評者以作者內在兒童（the inner child）的角度對文本做出解讀。例如 Sen 說：「魯西迪精確的抓住兒童的驚奇心……。爲了做到這一點，他呼喚出自己的童年來看待成人魯西迪所處的這個世界」（655）。Cundy 說：「魯西迪在寫作《哈樂》時的確渴求的回望他的童年之窗，因此文本中

的幻想國度必定提供作者一個兒時般的庇護：它所蘊含的無限可能性」（86）。在批評者的眼中，魯西迪的童年象徵著他人生困境的避難所，就像 Cundy 再次說道：「當作者面對著象徵著可怕『敘事禁閉』的生命威脅時，他似乎……被拉回到那個逝去的年代」（83）。而在 Plotz 的批評中，童年成了魯西迪自由解放的機制：

> 那一點也不令人覺得驚訝的是，魯西迪給自己一個任務：把弱勢的姿態（兒童、作者）重整成為強勢的地位。……哈樂和他的同伴闖過一連串恐怖黑暗歷險，此歷險戲劇化的呈現童年以及說故事的勝利。……這則以形式增強世界觀、以美學呈現解放政治的故事，顯示童年在魯西迪身上發揮了作用。（101）

從這些例子，我們可以知道這些批評者皆以魯西迪心中的「兒童」或童年做爲解讀文本的出發點。這些批評和本篇論文之前一再討論的批評的出現，說明了一個假設：這個文本會同時呈現出魯西迪的成人心理狀態和兒童心理狀態。這背後的一層意義是：成人心理和兒童心理兩者之間是存在著語言上的連繫；在語言中，就如我前面援引拉岡的理論所提到的，意義是滑動不定的，但意義卻往往被看成凝滯不動。羅絲（Rose）即在她的著作《彼得潘個案：兒童小說的不可能》（*The Case of Peter Pan: Or the Impossibility of Children's Fiction*）的第一章中，從精神分析的角度極力闡釋成人與童年之間這樣的關係。她說，「童年是一直持續影響著我們，且不是那麼簡單就拋在腦後的東西」；如同語言結構般的無意識是「佛洛依德用來描述我們〔成人〕形成自我概念和對兒童的看法的一種複雜方式」（12）。換句話說，佛洛依德的精神分析是要告訴我們：「某方面的童年仍存在我們心中的一個角落。因爲我們不能夠精確的掌握這個部份，我們就因此將它遺忘。」這樣的遺忘促使我們認定兒童是有別成人的。羅絲指出，我們認爲「兒童」（the child）就在那裡能被我們清楚的瞭解、認識，是因爲我們「一直以來都誤讀了佛洛依德理論中有關於兒童的部份」：以爲「兒童就是佛洛依德所描述的那樣」。這樣的誤解是「一種最簡約化，同時也是最普遍的閱讀方式」（13）。羅絲強調，佛洛依德在那個關於童年的臨床個案〈狼人〉（“Wolf Man”）裡，所發現的其實是：

> 那個問題從沒有一個直接的答案，一個事件沒有一個單一的意義，童年裡的事情不是那麼簡單就找出來的。對佛洛依德來說，不管是童年或意義，都不是可以妄下斷論的。……而且更重要的是，它是有關於語言的問題，關係到語言中的意義是不是可以直接的被詮釋出來或掌握。（17-18）

《哈樂》的兒童文學批評者們以「兒童」做爲他們的詮釋基點，這樣的情況顯示他們認爲由成人寫出的作品中有一個「兒童」，因此汲汲的用批評語言抓住它。按照羅絲的說法，「這種詮釋方式迴避了一切有關於語言的問題，迴避了有關於〔文本中的〕意義如何被建構、如何轉移的問題」（19）。《哈樂》的兒童文學批評和文學批評共同暗指「兒童」如同「成人」那般影響了文本的生產，「成人」使上述的文學批評者忽視文本敘事的複雜及不定，逕自從文本中建構若干有關於魯西迪的個人意義，而《哈樂》兒童文學批評中的「兒童」，也就如羅絲所說的那樣：「成爲迂迴逃避語言的問題性和不可確定性的一個方法」（47）。

這種以「兒童」抓住文本意義的情況不只出現在《哈樂與故事之海》的批評中，也廣泛的出現在以往西方兒童文學批評領域裡：「兒童文學批評大部份忽視了『兒童』的建構，忽視了解讀即爲意義的建構和詮釋，它也就忽略一般所謂對兒童的瞭解也是建構出來的」（Lesnik-Oberstein, *Fictional Child* 13）。[17]這樣的情況在兒童讀物以及兒童閱讀喜好相關性的兒童文學批評中最爲明顯。這些批評如同《哈樂》的批評者一樣，試著以語言抓住「兒童」（兒童的閱讀喜好）。里斯妮克—艾伯斯坦（Lesnik-Oberstein）在她的文章〈日常兒童文學批評的精神病理學〉（"The Psychopathology of Everyday Children's Literature Criticism"）中就尖銳的指出，大部份這類批評的作者並沒有認真的研究精神分析或心理學，而以爲：

[17] 關於這個申論的詳細內容，參見其著作 *Children's Literature: Criticism and the Fictional Child* 以及其另外兩篇文章：一爲"Childhood and Textuality: Culture, History, Literature." *Children in Culture: Approaches to Childhood*. Ed. Karin Lesnik-Oberstein. London: Macmillan, 1999. 1-28。另一爲"Defining Children's Literature and Childhood." *The International Companion Encyclopedia of Children's Literature*. Ed. Peter Hunt. London: Routledge, 1996. 17-31.

> 兒童心理分析是一個專家研究出來的知識。它早已發現一切有關於兒童的真理，因而能夠**幫忙在兒童讀物中找到對兒童最真實的描述**……而且可以以某種精確度預測兒童了解書本內容的方式。（225，粗體為筆者所加）

這顯示出批評者們對兒童書的一個認知：書中存有一個與現實兒童的心理相符合的東西（a given）。她更進一步的指出，這種批評是「企圖穩固語言和世界的關係，以創造出一個不是像文本那樣可以被詮釋，而是『真實』（"the real"）的世界」（227）。

由此我們可想而知，在那些兒童文學批評者的眼裡，當一本兒童書能夠贏得一個兒童的喜好時，他們認爲文本語言抓住的兒童那個部份是真實的，進而以語言指涉的這個部份真實概括（generalize）所有的兒童都是如此（認定所有的兒童都是像他們用語言描述的那樣），忘了事實上每一個兒童都有不同且互異的個人特質，更忘了他們的「兒童」其實是被他們的語言所創造出來的概念。

這裡要提醒的是，這樣的申論並不在指出批評者們以語言所建構出的「兒童」是謬誤的，而旨在說明：除了兒童文學批評領域之外，每一個與兒童相關的從業領域（兒童心理學家、兒童圖書館員、教師等）都靠著他們對現實生活中某些兒童的觀察，以他們的語言描述創造一個「兒童」。這些不同於彼此的「兒童」是爲語言論述的建構物；由於同樣都是語言論述的建構物，每一個「兒童」也是語言的一部份，它們的意義會彼此相互連接、交換、變化、轉移。如果將這些領域廣義的看成兒童文學批評，那麼兒童文學批評不同於文學批評之處，就應該在於這個領域對論述化「兒童」的建構（the discursive construction of the child）。

結　語

在這篇以閱讀《哈樂與故事之海》及其（兒童）文學批評爲軸心的論文中，我已對文本中所謂的「成人」或「兒童」、語言、詮釋之間的關係，說明了一些概念，也提出或援引了一些陳述。我的申論一直圍繞在「心理／現

實即文本」、「語言論述皆建構」這兩個論點上。這也是說明：文學批評和兒童文學批評所面對的都是相同的課題。

引用書目

Afzal-Khan, Fawza. *Cultural Imperalism and the Indo-English Novel: Genre and Ideology in R.K Narayan, Anita Desai, Kamala Markandaya, and Salman Rushdie*. University Park, Pennsylvania: Pennsylvania State UP, 1993.

Aji, Aron R. "All Names Mean Something: Salman Rushdie's *Haroun* and the Legacy of Islam." *Contemporary Literature* 36.1 (1995): 103-129.

Aravamudan, Srinivas. "Fables of Censorship: Salman Rushdie, Satire, and Symbolic Violence." *Western Humanities Review* 49:4 (1995): 323-329.

Baena, Rosalia. "Telling a Bath-Time Story: *Haroun and the Sea of Stories* as A Modern Literary Fairy Tale." *Journal of Commonwealth Literature* 36.2 (2001): 65-76.

Barthes, Roland. *S/Z*. Trans. Richard Miller. New York: Farrar, Straus and Giroux, Inc. 1974.

——. *Mythologies*. Selected and Trans. Annette Lavers. London: Jonathan Capes Ltd, 1972. London: Vintage, 1993.

Bernstein, J. M. "Grand Narratives." *On Paul Ricoeur: Narrative and Interpretation*. Ed. David Wood. London: Routledge, 1991. 102-23.

Best, Steven., and Douglas Kellner. *Postmodern Theory: Critical Interrogations*. London: Macmillan, 1991.

Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London and New York: Routledge, 1994.

Chambers, Aidan. "The Reader in the Book." *Children's Literature: The Development of Criticism*. Ed. Peter Hunt. London and New York: Routledge, 1990. 91-113.

Cixous, Helene. "Sorties: Out and Out: Attacks/Ways Out/Forays." *The Feminist Reader: Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*. Ed. Catherine Belsey and Jane Moore. 1989. London: Macmillan, 1990. 101-116.

Culler, Jonathan. *The Pursuit of Signs*. London and Henley: Routledge & Kegan Paul, 1981.

——. *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1982.

Cundy, Catherine. *Salman Rushdie*. Manchester: Manchester UP, 1996.

Currie, Mark. *Postmodern Narrative Theory*. London: Macmillan, 1998.

Derrida, Jacques. "Living on • Border Lines." *Deconstruction and Criticism*. Ed. Harold Bloom et al. London: Routledge and Kegan Pual, 1979. 75-176.

Durix, Jean-Pierre. "The Gardener of Stories: Salman Rushdie's *Haroun and the Sea of Stories*." *Journal of Commonwealth Literature* XXIX.I (1993): 114-122.

Ellerby, Janet Mason. "Fiction under Siege: Rushdie's Quest for Narrative Emancipation in *Haroun and the Sea of Stories*." *The Lion and the Unicorn* 22 (1998): 211-220.

Felman, Shoshana. *Writing and Madness: Literature/Philosophy/Psychoanalysis*. Trans. Martha Noel Evans, Shoshana Felman, with the assistance of Brian Massumi. Ithaca, New York: Cornell University Press. 1985.

Fenton, James. "Keeping Up with Salman Rushdie." *The New York Review of Books* 28 March 1991: 26-34.

Foucault, Michel. "What Is An Author?" *Modern Criticism and Theory*. 2nd ed Ed. David Lodged with Nigel Wood. Essex: Pearson Education Limited, 2000. 174-87.

Freud, Sigmund. *The Ed and the Id and Other Works*. Trans. James Strachey. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud XIX. London: The Hograth Press, 1961.

——. *On Metapsychology: The Theory of Psychoanalysis*. Trans. James Strachey. Ed. Angela Richards. Penguin Freud Library 11. London: Pelican Book, 1984. London: Penguin Books, 1991.

——. *The Future of an Illusion, Civilization and Its Discontents and Other Works*. Trans. James Strachey. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud XXI. London: The Hograth Press, 1964. London: Vintage-Random House, 2001.

Frow, John. "Intertextuality and Ontology." *Intertextuality: Theories and Practices*. Ed. Michael Worton and Judith Still. Manchester: Manchester UP: 1990. 45-55.

Grant, Damian. *Salman Rushdie*. Plymouth: Northcote House Publisher, 1999.

Hunt, Peter. *Criticism, Theory, and Children's Literature*. Oxford: Basil Blackwell, 1991.

Krishnan, R.S. "Telling of the Tale: Text, Context, and Narrative Act on Rushdie's *Haroun and the Sea of Stories*." *The International Fiction Review* 22 (1995): 67-73.

Kristeva, Julia. *Desire in Langauge: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Ed. Leon S. Roudiez. Trans. Thomas Gora, Alice Jardine, and Leon S. Roudiez. Oxford: Basil Blackwell, 1981.

——. "The Adolescent Novel." *Abjection, Melancholia, and Love: The Work of Julia*

Kristeva. Ed. John Fletcher and Andrew Benjamin. London: Routledge, 1990. 8-23.

Lacan, Jacques. *Écrits: A Selection*. Trans. Alan Sheridan. London: Tavistock Publication Limited, 1977. London and New York: Routledge-Tayor & Francis Group, 2001

——. *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis: The Seminar of Jacques Lacan Book XI*. Ed. Jacques-Alain Miller. Trans. Alan Sheridan. 1981. London: W. W. Norton & Company Ltd. 1998.

Laplanche, Jean. *New Foundations for Psychoanalysis*. Trans. David Macey. Oxford: Basil Blackwell, 1989.

Lesnik-Oberstein, Karin. *Children's Literature: Criticism and the Fictional Child*. Oxford: Claredon Press, 1994.

——. "The Psychopathology of Everyday Children's Literature Criticism." *Cultural Critique* 45 (2000): 222-42.

Loomba, Ania. *Colonialism / postcolonialism*. London, New York: Routledge, 1998.

Lyotard, Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Trans. Geoff Bennington and Brian Massumi. Manchester: Manchester UP, 1984.

Petersson, Margareta. *Unending Metamorphoses: Myth, Satire, and Religion in Salman Rushdie's Novels*. Lund, Sweden: Lund University Press, 1996.

Plotz, Judith. "Haroun and the Politics of Children's Literature." *Children's Literautre Association Quarterly* 20.3 (1995): 100-104.

Rose, Jacqueline. *The Case of Peter Pan: Or the Impossibility of Children's Fiction*. London: Macmillan, 1984.

Rushdie, Salman. *Imaginary Homeland: Essays and Criticism 1981-1991*. London: Granta Books, 1991.

——. *Haroun and the Sea of Stories*. 1990. London: Granta Books, 1991.

——. Interview. "Rushdie Talks of the Rejection Hardest to Bear." *Salman Rushdie Interview: A Sourcebook of His Ideas*. Ed. Pradyumna S. Chauhan. Westport, Connecticut: Greenwood Press. 2001. 103-04.

——. Interview. "Face to Face: Salman Rushdie and Jeremy Isaacs." *Salman Rushdie Interview: A Sourcebook of His Ideas*. Ed. Pradyumna S. Chauhan. Westport, Connecticut: Greenwood Press. 2001. 155-65.

——. Interview. "Laughing Well Is the Best Revenge." *Salman Rushdie Interview: A Sourcebook of His Ideas*. Ed. Pradyumna S. Chauhan. Westport, Connecticut: Greenwood Press. 2001. 187-88.

——. Interview. "Rushdie and the Sea of Stories." *American Theatre* 20.3 (2003): 26-29, 48.

Said, Edward W. *The World, the Text, and the Critic*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1983.

Saussure, Ferdinand. "Signs and Language." *Culture and Society: Contemporary Debates*. Ed. Jeffrey C. Alexander and Steven Seidman. New York: Cambridge University Press. 1990. 55-63.

Sen, Suchismita. "Memory, Language, and Society in Salman Rushdie's *Haroun and the Sea of Stories*." *Contemporary Literature* 35.4 (1995): 654-75.

Singh, Sushila. "*Haroun and the Sea of Stories*: Rushdie's Flight to Freedom." *The Novels of Salman Rushdie*. Ed. G. A. Taneja and R. K. Dhawan. New Delhi: Indian Society for Commonwealth Studies, 1992. 209-216.

Taneja, G.R. "Facts of Fiction: *Haroun and the Sea of Stories*." *The Novels of Salman Rushdie*. Ed. G. A. Taneja and R. K. Dhawan. New Delhi: Indian Society for Commonwealth Studies, 1992. 197-208.

Yu, Eric K. W. "Salman Rushdie's Magical Journey Through Kashmir: *Haroun and the Sea of Stories*, (Post) coloniality, and the Fairy Tale." *Crossings: Travel, Art, Literature, Politics*. Ed. Rudolphus Teeuwen. Taipei: Bookman Books Ltd. 2001. 277-296.

Walsh, John. "Words that Outraged Islam." *The Rushdie File*. Ed. Lisa Appignanesi and Sara Maitland. London: Fourth Estate, 1989. 31-33.

Zipes, Jack. *Fairy Tales and the Art of Subversion: The Classical Genre for Children and the Process of Civilization*. New York: Routledge, 1983.

游鎮維，英國華威大學（the University of Warwick）教育學院博士班。

解構巴別塔：空間、權力與上帝

曾　慶　豹

摘　要

聖經〈創世記〉中提到一座巨大的建築：「塔頂可以通天」，結合了科技／資本／意識形態的總體論述：「只有一種語言」，揭示了人類底層的欲望：「爲要傳揚我們的名」、對死亡的恐懼：「免得我們分散在全地」。此座聳立雲霄的巨大建築物：巴別塔（Tower of Babel，創世紀 11: 1-9），即現代的「摩天大樓」，偉大城市的地標，建構著從認同到宰制的空間隱喻，即是權力之事件。從通天塔到巴別塔，即是從總體到多元、從同一到差異、從單語到多音。

本文將論述巴別塔的隱喻（「變亂」），它在「解構」（後現代）的意義底下成了一種反抗的論述，一種走出總體論述的批判，一種在神學的語境中實現爲多元和差異的拯救。巴別塔是上帝的拯救而非懲罰，正確的說，上帝的懲罰實爲一種介於批判與救贖之間的辯證，一種走向對多元的寬容。

關鍵詞：空間（space），權力（power），語言（language），科技（technology），上帝（God）

* 本文 91 年 12 月 30 日收件；92 年 5 月 5 日審查通過。

那時，天下人的口音、言語都是一樣。他們往東邊遷移的時候，在示拿地遇見一片平原，就住在那裏。他們彼此商量說：「來吧！我們要做磚，把磚燒透了。」他們就拿磚當石頭，又拿石漆當灰泥。他們說：「來吧！我們要建造一座城和一座塔，塔頂通天，為要傳揚我們的名，免得我們分散在全地上。」耶和華降臨，要看看世人所建造的城和塔。耶和華說：「看哪，他們成為一樣的人民，都是一樣的言語，如今既做起這事來，以後他們所要做的事就沒有不成就的了。我們下去，在那裏變亂他們的口音，使他們的言語彼此不通。」於是耶和華使他們從那裏分散在全地上；他們就停工，不造那城了。因為耶和華在那裏變亂天下人的言語，使眾人分散在全地上，所以那城名叫巴別（就是變亂的意思）。（和合本聖經，創世記十一章第一至九節）

一、都是建築惹的禍

「城市是個論述，而這個論述確實是一種語言：城市對它的居民說話，而我們僅僅是藉由住在城市裏，在其中漫步、觀覽，就是在談論自己的城市，談論我們處身的城市」（Barthes 1993: 533）。

一個文明需要一座巨大的塔或一群塔來加冕它成爲世界城市。所有巨大的統治形式最終都以建築作爲其權力的隱喻，從埃及金字塔到中國萬里長城，成了極權主義的象徵物，是巴別塔幽靈附身。在當代，建築的宗教或政治支配已轉嫁到了資本支配，「摩天大樓」不僅是一張明信片上的代表物，它更是徹底表現爲一種符號的認同：對資本主義的宣傳，一張寫在國民心中的「拜物證書」。

正如侯雷恩（Hans Hollein）所說：「建築是一種由建築物來實現的精神上的秩序。……建築活動是人類的一種基本需求，這種需求首先並不是體現在建立保護性的屋頂，而是體現在創造神聖的建築和預示人活動的焦點——城市的興起。一切建築都是有宗教意義的」（Hollein 1975: 181）。對現代人

而言，城市無疑的是資本主義企業家的偶像，無論它可能意味著別的什麼，它都必須始終地意味著這一點。摩天大樓（塔）是資本主義的大廟，它是一個抽象的經濟概念，被賦予了一種鋼筋水泥的能指，它既是公司的符號，也是公司的在場，當然，它也是一種偶像的標誌（黃承令 1999）。尖塔用來崇拜兩種偶像：財富和權力，以商業力量進行神聖崇拜。摩天大樓以「高度」來矮化別人，或以人對它的「擡頭」仰望作爲一種權威的意象。

塔或摩天大樓展示了由上與下組成的空間關係，成了權力的最高隱喻。上是擡頭仰望，是對資本主義規範和結構的推崇和讚美；下是一種高度的俯瞰，令人畏懼，存在著的階級衝突和種族差異都被抹去了。塔或摩天大樓凝聚了對於一個社會的所有政治的、宗教的、文化的詮釋，正如德希達（Jacques Derrida）認爲，「所有哲學、所有西方形上學，都是銘寫在建築上的，這不僅僅是指石頭的紀念碑，而是指建築總體上凝聚了對於一個社會的所有政治的、宗教的、文化的詮釋」[1]（Derrida 1997: 21）。

現代性從科學到建築都將世界視爲一部機械，相信技術是控制和改變我們生活的力量，以至於連我們居住的環境也被視爲能達到某種治理社會問題的機制。巴別塔宛如邊沁（Jeremy Bentham）於 1787 年構思「全景敞視監獄」（圓形監獄）的計劃那樣：「道德得到改善，健康受到保護，工業有活力，教育得到傳播，公共負擔減輕，經濟有了堅實的基礎，濟貧法的死結不是被剪斷而是被解開，所有這一切都是靠建築學的一個簡單想法實現的」（Bentham 1962: 36）。[2]

聖經〈創世記〉中提到一座巨大的建築：「塔頂可以通天」，結合了科技／資本／意識形態的總體論述：「只有一種語言」，揭示了人類底層的欲望：「爲要傳揚我們的名」、對死亡的恐懼：「免得我們分散在全地」。此座聳立雲霄的巨大建築物：巴別塔（*Tower of Babel*，創 11: 1-9），即現代的

---

[1] 所謂的「後現代」思想家，詹明信在〈後現代主義、晚期資本主義的文化邏輯〉一文中，曾針對位處於洛杉磯市中心的「鴻運大飯店」（The Bonaventure Hotel）做過了後現代式的分析，他指出該建築與所謂的「國際風格」形成了明顯的斷裂，反撲空間的烏托邦允諾、終止一切期望的欲求（Jameson 1996：336-44）。

[2] "Panopticon" 一文是邊沁寫於 1787 年，儘管 1790-1791 年曾對之前的構思作出了修正，在這同時他也正撰寫一部叫著 *An Introduction to the Principles of Morals and Legislation*（本書於 1789 年出版），對快樂和痛苦進行了分類和計算，以及衡量罪與罰的比例關係，充份顯示出建築如何以其技術和算計的手段實現權力的統治。

「摩天大樓」，偉大城市的地標，建構著從認同到宰制的空間隱喻，即是權力之事件。這空間遠遠超過霍布斯所描述的「利維坦」（Leviathan），更加暴力、更多血腥。從通天塔到巴別塔，即是從總體到多元、從同一到差異、從單語到多音、……，巴別塔是上帝的拯救而非懲罰，正確的說，上帝的懲罰實爲一種介於批判與救贖之間的辯證，一種對科技／資本／意識形態的「形上學暴力」的批判。

「正是『解構』一詞使我們想起宗教和哲學論述中由建築隱喻所象徵的方式，幫助架起了建築學和哲學之間的橋梁，它使我們把上帝、哲學家和建築師都看作是建造者，每一方都有另兩者的形象，在這裏象徵的和被象徵的事物交織在一起，對能提供真正定居的基礎良好的建築這個概念產生質疑」（Harries 1997: 10-11）。所以巴別塔不僅是一個古老聖經故事中的傳說，正確的說，在巴別塔那裏，我們發現到後現代的源頭，關於現代與後現代的持久性對抗，即圍繞著這座巨型建築物來展開的（廖炳惠 1989）。[3]建築與空間，以及兩者相互之間的關係，是理解後現代的關鍵性向度（包亞明 2001: 8-12）。

本文將巴別塔事件解釋爲這樣的一個"*Point de folie*"，是一種統一和變亂、凝聚和分散、保存和死亡、建造和拆毀等之交錯對立的象徵。瑞士建築師朱米（Bernard Tschumi）解釋建築爲一個「事件」（*Ereignis*），即是指各種行爲發生的場地，爲它們的功能起作用的場所，即事件的發生地。針對 *Point de folie: maintenant architecture* 一文的標題，德希達則利用 Point 一詞的雙重意思做遊戲，point 既是「點」，又可當作「根本沒有」之意。所以既可以是「瘋狂之點」，也可以是「根本沒有瘋狂」之意，並在其中取得像「零點」之意；而且，maintenant 也有雙解，可以當作副詞的「現在」，也可當作助動詞的「保持」之意（Derrida 1986a; Polzer 1996）。總之，巴別塔是無可救藥的「後現代建築」。[4]

[3] 饒富趣味的是，埃森曼（Peter Eisenman）和傑克斯（Charles Jencks）同是建築學界中所謂解構主義和後現代主義的代表，前者是玄學的審美化，後者則是玄學的形式化；傑克斯認爲埃森曼由於在建築中以審美的態度表達它的建築哲學，所以賦予他的建築一種玄學的美；埃森曼則認爲傑克斯的建築只不過是哲學的物化和具體化，不過就是使哲學變得可見，顯然並不太在意是否具審美性。可見，「語言的混亂」之一般。

[4] 特別交待的是，本文使用「巴別塔」這個名字的時候是指這巨型高塔的前後兩種狀態，一是指「建塔前及其過程」，另一是指「沒有成功建成留下的未完成」，這裡自然就交錯在兩種狀況中，一是建塔的意識形態與工具理性確實是源於「現代性」的構想，所以本文指它是一個「現代性大計劃」，它與工業（工具理性）和烏托邦主義關係密切。然而，之後留下了一個「未完成」的巴別塔就意味深長，正如我在本文以建築學上的例子說明（Charles Jencks）「現代主義」之死來表達，同時更是以對現代性的批判作爲與現代性對抗的思想展開一個我所說的「後現代之源」的看法。換言之，巴別塔在我的理解時而是從現代性入手，時而是從後現代性切入，這是完全可以理解的，這意味後現代性的意義總是在與現代性的對抗之中展開，以及以後現代突顯現代性的觀點那樣，而「巴別塔」是我認爲最能說明現代性與後現代性對抗的「象徵」，正如李歐塔（Jean-Francois Lyotard）並沒有把現代與後現代完全分割那樣，現代與後現代性的相互交織是顯而易見的，甚至後現代某個程度上是反映了現代的成果或是現代的變種。總之，在筆者看來，在不同的討論語境中描述巴別塔的「現代性」或「後現代性」並不是矛盾，而是李歐塔所言的 paralogy。

伊格爾頓說：「我們現在進入了晚期資本主義，進入一個明顯空洞的、具體化的、理性的和管理化的領域。你不能通過有組織的技術迫使其屈服，因此你不得不採取沈默和反抗，以及頑固地拒絕的游擊戰術」（Eagleton 1997: 368）。正是在此意義之下，本文將論述巴別塔的隱喻（「變亂」），將之倒置於「解構」（後現代）的意義底下成了一種反抗的論述，一種走出總體論述的批判，一種在神學的語境中實現爲多元和差異的拯救。

二、空間的神學—政治論

巴別塔不僅是一個帶有神學—政治後果的建築（空間）實體，而且還是在建築（空間）上形成的神學—政治實體。

巴別塔事件的縱向面關係到存有論（神學）的問題，即人將自己等同於上帝一般來看待；橫向面則形成政治學的問題，即一種集體意識的實踐。建築的空間同時開展於永恒與現實兩極之間，一方面它言說著對於終極事物的理解，一方面則言說著對實際面向的關注；所以，不管何種建築空間，它總生產著一種人類立於天（神學）與地（政治學）之間的位置，神學與政治如此緊密地根植於大地之上，一是對意義的把握，一是對實踐的展開，兩者正好構成了空間的上下與左右的關聯。

從仰望高聳的摩天大樓到滿布廣告文字的招牌，城市的基本結構明顯地與視覺體驗有關。巴別塔是一個極具視覺效果的建築，這種建基於視覺中心主義的生活型態成了最具支配性的力量，它左右著人們對這個城市的理解，

包括生活的追求，正如齊美爾（Georg Simmel）所稱之作「壓倒性的結構」。可見，環繞著巴別塔的是由視覺誕生而來的權力，傅柯稱之爲「權力之眼」：建築表現力量、統治和上帝，空間的配置與經濟政治目的關係密切（Foucault 1980: 151-52）。[5]

事實上，空間是任何社會生活的最根本形式，空間也是任何權力運作的最根本要素。傅柯通過對監獄的考察，理解到社會是如何地以空間的形式行使權力，「它是玩世不恭地，又是完全合法的，因爲它的實踐完全可以在道德的架構內得到認可，因此其野蠻的暴力表現爲善對惡、秩序對混亂的寧靜統治」（Foucault 1997: 24）。宰制是一種「在空間中安置肉身」，宰制與可見性的關係是直接的，建立在光線充足或是透明性的空間中，凝視當然是權力言說最爲隱匿和有效的方式，因爲「任何一個凝視目光都將成爲全面施展權力的一部份」（Foucault 1997: 171）。

列斐伏爾說：「空間是政治的、意識形態的。空間看起來好似均質的，看起來其純粹形式好似完全的客觀，然而，一旦我們探知它，它其實是一個社會產物」（Lefebvre 1993: 34）。而且，「社會空間並非衆多事物中的一種，亦非衆多產品中的一種，……它是連續的和一系列操作的結果，因而不能降格爲某種簡單的物體……它本身是過去行爲的結果，社會空間允許某些行爲發生，暗示另一些行爲，但也同時禁止其他一些行爲」（Lefebvre 1991: 73, 85）。所以可以這麼說，巴別塔不是技術工程的奇觀，而是社會工程的奇觀。巴別塔不是純粹的存在，它在那裏，它「意味」著權力。不管其物質形式如何，不管其鋼料、混凝土、玻璃如何巨大，一座城市最終只是一個抽象的概念；巴別塔使這座抽象的城市意義具體化，是權力主體意志的具現化，它是獨一無二的，它是城市從權力中尋獲快感的象徵。

巴別塔即是社會，一個規訓的社會（disciplinary society）。巴別塔是一項巨大的工程，所有人必須被納入此一社會建構中，分類、標號、建檔、統計的高解釋度，呈現局部、細微、分散、零碎的原子化構造。巴別塔宛如傅柯所分析的「全景觀視建築」（Panopticon，圓型監獄），與其說它是一個建築，不如說它即是社會建構，佈滿了從重大策略到細微的居住戰術。

聖經打從一開始就反對任何一種視覺取向的活動：上帝要人傾聽祂的話

[5] 後現代思想緊捉著「視覺」、「光的隱喻」、「看的暴力」、「在場形上學」等做批判，德希達與傅柯在這方面是一致的。

語而非追求眼睛明亮，而且，上帝遠非視覺所及的，十誡第二誡明言祂對視覺的反感。所以，巴別塔的建造與拜物教的行爲脫離不了關係，它不僅僅是依據於科技和物質的成效來完成，而且，其目的是「爲要傳揚我們的名」。這種偶像崇拜的行徑正是一種視覺主義的產物，巴別塔成了權力的化身，它集王權和榮耀於一身。[6]

值得注意的是，猶太思想或托拉（*Torah*）的論述從來就沒有打算把神學和政治割裂來看的想法，沒有把神學當成是某種「只是關於內心的東西」，或把政治當成「僅僅是世俗之域」。換言之，聖經透露了不可能存在著一種不具有神學意涵的政治，也不存在著一種不涉及政治的神學，當我們考察巴別塔此一空間的權力事件時，它不能被理解爲一種神話語式的懲罰說，也不是一種爲解說民族誌或人類學的演化論。聖經通過了建築空間的語意突顯了總體或多元、同一或差異的神學和政治之持久性鬥爭。

此處提及的神學—政治，實與言說性或語言互動的問題息息相關（曾慶豹 2000）。從聖經的語境來看，巴別塔是一個「語言事件」，正確地說，這是一個關於「語言事件」的空間論述。不管從那一個面向來看，聖經即便宣稱上帝是無形無像的，但卻仍明確有力地見證上帝的存有，即上帝是一位言說者，祂不僅是以「說」來創造世界，祂與人的關係也規定在一種「言談」的關係上。語言和空間緊密的展開了其「遺忘存有」（海德格：遺忘了「人作爲在世存有的存有者」）、「扭曲的溝通」（哈伯瑪斯：語言不在於增進理解而是進行宰制）和「知識的管理」（傅柯：知識的高度即表現於從對自然的管理到對人的管理）之中。

巴別塔從「具有一種共同的語言」到「變亂語言」，倡議並主導建造此一建築的宛如一位創造者的角色，通過一種叫著「普遍意志」（general will）或總體論述的非言談關係，來實現個人或集體的欲望。類比而言，建築師就是一位創造者，工程師或建築勞動者即是根據規定辦事。巴別塔作爲一個「語

[6] 根據考古學的資料顯示，確有巴別塔此事。這座塔的形式來自亞述或巴比倫的塔（Ziggurat），一種美索不達米亞神廟中的塔，建築在廣闊的平原中的高臺，其旁並環繞著神殿。巴別塔即是巴比倫王國於其城內所建築的大神廟，它象徵著神的門，與當時的宗教崇拜有關，除此之外就是就是爲顯示巴比倫王的文治武功，故爲「神學—政治」之事件。而且，再加上對於被放逐於巴比倫河畔的希伯來人而言，這塔不僅是邪惡的象徵，而且還標著一種政治力的作用在裏面，明喻著亡國之痛及被統治的命運，偉大的《塔木德》（*Talmud*）也做此理解。

言事件」，其與上帝通過語言來創造世界此一事件取得了微妙的關聯性，指出人的永恒的欲望：「想成爲上帝」（一種權力之最高隱喻）。集體的空間建造與創造無異，建築的筆直、巨大足以展現人在存有論上的神性作爲，語言在科技和意識形態的統一使這種無限能力：「從無中生有」（如創世的作爲一般），變得完全可能，人作爲一個發號施令的權力中心具備了宛如上帝那樣的能力：「說有就有」，表現爲存在（命令使之存在）和服從的宰制。

權力不僅是非主體、排斥，更是一種（技術）收編。塔的正當性即是人義論的正當性，以人義取代了神義；塔的成敗也全繫於盧梭式的「普遍意志」的形成，它必須像是霍布斯所言的「利維坦」（Leviathan）或像是阿圖塞（Althusser）所言說的「意識形態機器」。說科技可以創造空間，不如說科技正在生產權力。

依照一種自然欲望：「爲傳揚我們的名，免得我們分散在全地」的政治道德主義；建城和塔的主張因而未經協商和審議，以「意志」代替「同意」。這個意志是「萬衆爲一」，統一起意志的方式即是通過形塑一種語言欲望的正當性，當然，此前提便是「共同的語言」，正像是羅伯斯比（Robespierre）所揭示的那個「偉大不朽的立法者」。[7]語言不僅被理解爲媒介，語言成了一個不必經由意見交換的媒介，語言自成一個統一體，無條件地取得了「全體一致」，因此，我們從盧梭而非史達林的口說聽到「人類只有被強迫之下才能自由」的話並不覺得稀奇。

「建築主要是一種象徵，表明它隱約地感覺到掌管自然和人類命運的上帝的力量」（Harries 1997: 140）。布魯格爾（Brueghel）的畫作《巴別塔》是一個赫然聳立、統御著週邊的自然，這座看起來像一座城堡的大建築，宛如暴君，代表著對大地的支配。巴別塔是人類向自身環境拓展權力的方式，是文化向自然拓展權力的方式，當然，它更是向上帝展示其權力的方式。

在語言之域，人類最可能像上帝一樣創造或控制一個世界，而且，通過科技的再生產方式，宛如神秘化了人類的能力，因此一種把語言和技術統一起來的意識形態代表著神蹟式的高塔再適合不過的了。人們根本就無法逃避這種源於高聳經驗的科技敬畏，正像進入哥德式大教堂的信衆如何強烈地被激起神聖之情緒那樣，是一種圍繞「通天」的宰制和權威的系統，一個無名

[7] 羅伯斯比自比爲偉大的建築師，他運用殘酷不仁的暴力手段，以人民爲材料，爲人民締造自由之神殿（新共和）。參見 Hannah Arendt 1963: 208-09。

的主體——權力（上帝的另一個名字），君臨一切。

作爲一個「再現」的系統，巴別塔是人類心靈中的巨大投射，投射「如果有上帝，人怎能忍受自己不是上帝呢」（尼采語）。人類心靈中的這一面「上帝之鏡」（而非 Richard Rorty 所言的「自然之鏡」）不是「解放者」而是「宰制者」，「上帝之鏡」不是一種在他者意識之下的差異原則，而是一種 *homo homini Deus*（費爾巴哈語）的同一性原理。總之，巴別塔所建構的主體，不是一個立基於「上帝是上帝，人是人」的前提進行的，相反，巴別塔通過語言／科技／意識形態的統一，建構著這樣的一個主體：「人即是上帝」。

巴別塔事件是一次人對上帝的直面性挑戰，在塔的背後卻又隱喻著一種操縱語言規範的動機，它通過一種「全權意識形態的言說系統」，泯滅了多樣性、弱者、差異、邊緣論述等。「爲要傳揚我們的名，免得我們分散在全地」的召喚（interpellation）身份、爲自己命名，彷彿想通過集體意識的實踐來實現主體的認同，巴別塔「再現」一種主體建構的過程，通過「中心化」的權力機制將不同的個體「去差異化」，從「認同」到「同一」，從「我」到「我們」。

語言的一致性正是有效管理的必要條件，所以「有同樣的語言」不僅可以完成任何的事，更重要的是它可以達到更爲有效的統治。因此，通過科技／資本，語言與空間交織成意識形態的共犯結構。語言即是主體化的過程，空間即是實現一種自我管理的最佳方式，值得注意的是，聖經說「只有一種語言」，而且還要加上了邊沁般的準確計算（功利原則：技術的成熟），才可能實現徹底的統治。

班雅明（Walter Benjamin）曾經批判這種語言工具論爲一種資產階級的語言觀，其最主要是表現爲對物的指涉，其交流物件是主體或人自己，換言之，語言的墮落即在於此：喪失了精神的自我傳達，不再與上帝溝通（Benjamin 1978: 318-27）。

總之，我們已從巴別塔的事件中看到了總體性、同一性如何交織在空間論述中，構成了其穩定的權力機制，不斷地中心化爲一種宏大論述，實現了所有統治者的個人意志：「爲大寫的主體命名」，中斷了與上帝的溝通。

三、語言—技術烏托邦

空間是公共生活形式的基礎，空間也是權力行使的場所；我們的生活實爲空間所包圍，所以也就被迫暴露於權力的制約底下。正如有人曾言：「讓我看看你的城市，我就能說出這個城市的居民在文化上追求的是什麼」，回顧建築史的變遷，證實了這句話所言不假：古代的建築以皇宮和神殿爲核心，說明了皇權與神權的統治在古代是如何地根深柢固，現代建築處處表現出資產階級革命的勝利，漸漸地資本家取代了皇帝和上帝，成了行使權力的關鍵性人物。

語言的力量即在於它的創造，以建築的隱喻來思考語言，說明一種空間化之可能。建築是時間的空間化，正是經由建造，使某個不存在的東西存在於此，而且，人或神將住在這裏。

巴別塔的故事不僅突顯了語言的作用，而且，與語言取得緊密聯繫的則是技術，正如他們彼此商量說：「來吧！我們要做磚，把磚燒透了」。他們就拿磚當石頭，又拿石漆當灰泥，打造起統治者心中的烏托邦，巴別塔事件不僅表現爲「科技作爲第一生產力」，而且，還造就成「技術專家治國」的意識形態。巴別塔的烏托邦要素就在於通過技術來達到語言多元和差異的壓抑，技術不僅可以生產一座建築物，技術更可以生產社會的集體意識，這兩件事是同一個，沒有集體意識的形成就無法完成一個偉大、不可思議的建築物，或者，正是技術使統治和生產取得統一。

一個巨大的「終極所指」宛如國家機器般，「通天」的烏托邦是一種「愛國主義」的表現，生產著「集體的假意識」。巴別塔就是意識形態的發言人，技術則是其意識形態的「語言」。

從神學論之，語言不僅作爲一種存有，更重要的是它展現爲一種創造的能力，宛如上帝「以言做事」一般，語言展現爲一種可以進行製造的工具。巴別塔的「以言做事」就是寄望於技術，技術是語言的肉身化（embodiment），也是語言的現實化（realization），如果語言是統治者的意識形態，那麼技術則是統治者的工具，無疑的，技術成了實現「一座城和一座塔」這樣的烏托邦之手段。

建築一個可居住的場所，是一個事件，這個建立的工程永遠與技術有關。不過，技術的操作不可能沒有意識或行動的指揮，不管是意識到或無意識的。換言之，存在著一種統一起語言的作用，至少溝通這種相互可理解性是必要的條件。德希達解釋巴別塔爲一種命名（語言）的行動，而且這樣的行動是以征服者的姿態出現的，建一座塔以通天，其目的是想爲自己找到一個名字。這個「通天」（征服）的行動意味著給自己一個力量，自我命名的方式即是這樣一種力量的展現，正像上帝在創世的行動中以「說」來行動和展現力量一樣。從形上學的角度看來，名字的力量是一種語言的支配，通過對語言的支配達到對他人的殖民。

首先，技術烏托邦主要表現爲一種科技崇拜，人們迷信於科技，將一切都交付於科技，繫於科技的歷史宿命中，形成一種「技術決定論」的意識形態。

其次，技術烏托邦表現爲一種宰制，以技術取代溝通，以技術作爲一切事務的決定性因素，用哈伯瑪斯的話說即是「宰制取代了互動」，一言蔽之，科技掛帥的結果則是造就了「技術專家主義」（technocratic）的統治，科技帶給政治社會最大的傷害即是民主的失落。

第三，技術烏托邦充斥著一種生產的力量和創造的力量，它全面支配人的生活世界，成了系統對生活世界的殖民。資本主義主要通過了全面的技術擴張達到大量生產，以創造其最大化的利潤，它一方面滿足人的需求，另一方面則創造人的需求，只有刺激人的戀物或感到需要，資本主義作爲一個充滿活力的機制才是可能的。換言之，技術在此不僅僅是生產產品，技術還必須同時能生產欲望，技術達到了對物也對人的控制。

作爲技術的工具理性，以人的理性戰勝上帝、科學戰勝宗教。自啓蒙以降，工具理性就致力於擺脫宗教或神話，技術一次又一次的勝利，迫使著宗教不得不一次又一次地往後退。工具理性高揚人，技術烏托邦取代上帝的承諾，人的理性擔保人生活的一切及未來。

技術烏托邦認爲，任何的痛苦都是可以接受的，痛苦是短暫的，因爲痛苦只是實現烏托邦的前階段，而且，統治也是必要的，任何與之不協調或衝突的意見都必須放棄或抑制，因爲不能暫時忍受痛苦或妥協的做法都是對烏托邦的一種威脅。所以，烏托邦在此的意義不是指它的理想性，烏托邦的指導性意義在於帶有對實踐的扭曲，而且，批判不被允許，全體的意志必須屈從於此「大計」。

哈伯瑪斯指出，技術理性的自我辯護即在於宣稱它是唯一合法的宰制權力，更可怕的是，它還決定著一切意識所具有的意識形態的權力，就是表現在它掩飾了「技術」與「實踐」的差異，並嘗試決定著後者的判斷（Habermas 1971: 104；曾慶豹 1993；Schuueman 1995: 238 以下）。巴別塔事件中，除了發號施令者，其他人都一概「沈默無語」，根本不存在著有所謂的「公共領域」。我們看到巴別塔的工程是通過發號施令而非溝通取得的，作爲整合的媒介——語言，被非整合的權力所取代，不是相互理解的需要，而是某種欲望的結構在行使著。技術具有一種標準化、專業化、同步化、極大化、集權化等思維，它本身即避免差異、防範不同，作爲行動的人，只能淪爲一種工具，如果語言的活動仍在進行，但可以肯定的是，絕對不允許「雜音」存在，意識的統一不僅僅是宣傳或灌輸的結果，造就成一體化社會的即是根據同一性的邏輯——工具理性，變成一種自動自發的思維和行動的邏輯。

當人崇拜科技時，事實上即是崇拜自己的產物，其實也就是崇拜人自己；人把命運交付給技術，技術又是人的產物，那麼，人事實上就是自己的主人。法國哲學家依魯爾等一再認爲，科技已越來越取得自主的地位，科技系統只承認技術自身的法則，除此之外一概不接受，其結果即是人被迫必須適應科技，而非人駕馭科技。依魯爾的論點與我的論點並不衝突，雖然他對「科技自主性」的強調看似對人的控制能力的懷疑，事實上他同時是帶有批判的指出人的自以爲是，至少在表面上科技的成就帶給人的即是人對自己的盲目崇拜（Ellul 1980）。

技術烏托邦必然變成技術意識形態，它就是以其自身獨有的邏輯方式對待人的經驗，這種邏輯定律表現爲排他性的單純職能，歸根結底出自於維持自我生存的這種強制性質（Horkheimer and Adorno 1972: 30）。工具理性的邏輯形成一種新的野蠻狀態，企圖通過它單一有效的合法性原理來達到其支配的目的。巴別塔說明了人對人自身的崇拜，也是人對人的支配取得了一種邏輯上的「必要」。

技術烏托邦說明了工具性和策略性的理性選擇受制於經驗知識基礎上的規則支配，所以語言在此的目的不是溝通或互動，而是淪爲達到有效統治的工具。技術在此表現爲目的理性，它以一套指涉規則作爲其指引行動的參照，問題的解決取決於目的—手段的判斷。換言之，理性的選擇是以目標得以實現的有效性與否的方式做爲依據，以策略行動的選擇爲考量（曾慶豹 1998: 104-10）。這即是技術社會的表徵。

在此技術社會中，人必須不斷地去適應技術或在技術中感到自己完全是多餘的（Koslowski 1999: 143）。巴別塔是技術理性構成的「理想性典範」，也是技術社會的「烏托邦」。巴別塔代表工具理性，它的目的是「生產」，以物質、工具、能量、勞動的組織等關聯性爲過程。行動導向成功，成功在此定義爲一個總體意志的完成。

城市的摩天大樓不僅是理性在實踐上征服自然的標誌，也是理性擴張成對人的統治的形式，城市相應於對它的管理，都是展現技術烏托邦的結果。當代資本主義在市場的商品流通中無孔不入地侵入到所有的生活領域，技術生產了產品也生產了統治的權力。技術是人的理性的延伸，它將人對自然的統治擴大成了對人的統治，技術越是擴張，就越是堅固化工具理性的宰制作用，所以傅柯不得不宣佈：「人死了」。

巴別塔和所有雄偉的建築一樣，都以空間來展現其封閉的權力結構，它是技術烏托邦的想像式承諾，也是技術烏托邦的理性的具體指涉。技術烏托邦創造出一種「紀律空間」，以服從和依順爲條件，它的結果即是強化權力的中心化以及宰制；技術烏托邦展現爲技術和理性兩方面，技術以徵召（預測和駕馭）爲其本性，理性則以宰制（講理和論辯）爲宗旨。

值得注意的是，一座可以「通天」之塔，說明了塔以垂直的空間形式來展現其烏托邦心態，「通天」主要是相對應於上帝的對立面，更指涉了人想像與上帝相同的欲望，這裏所言的「與上帝相同」當然是指「權力」，而且，「指向天」是一種「垂直」的結構，它指涉了「不可見」的、隱性的父權。不管是垂直或是挺立的，它都象徵著「性」的意涵：陽具中心主義，代表著以父權或男性爲中心的野蠻與暴力，一方面形構成對權力的崇拜，一方面則是使一切「非我族類（男性）」的都視作異端，兩者都充份地達到了權力行使其宰制和壓抑的作用。歸根究底，權力除了宰制欲望的使然，更邪惡之處則在於權力經常是以某種「看似合理的理由」來掩飾其虛僞和殘酷的本質，巴別塔與其說是所有人的欲望，不如說是通過欲望的認可達到欲望與欲望之間的合法性宰制。

事實上，語言爲經驗提供必要的深層能力，或者說提供所謂的理解。根據哈伯瑪斯的說法，語言作爲一種符號互動，實際上即是表現爲一種互爲主體性的關係，語言互動不但揭示了相互理解的作用，更重要的是，通過語言，

才真正達到免於宰制的理想情境，語言在溝通中的交流使批判得以可能。但是我們卻看到語言作爲溝通的媒介在巴別塔的事件並未獲得認可，技術理性展現了權力的支配性，限制「符號鬥爭」、馴化語言，知識和計算化的結果都與巴別塔的建造成功與否有關，所以根本無法通過語言的互動機制來導向行動的相互理解性。用哈伯瑪斯的話說，技術理性只會形成宰制而不是有共識，因爲共識的取得決定於理性溝通的情境，巴別塔是一個「系統扭曲溝通」的產物，或者說，巴別塔不只中止了人與上帝的溝通，而且也中止了人與人之間的溝通，在此只有一種理性：目的理性。

「變亂」切斷了對「塔」的終極所指：宰制取代互動。通天塔是語言的物化，「變亂」後的巴別塔是對語言物化的抵制。通天塔想像一種「超越語言」的方式，想像以技術對語言之「混亂」的本質的克服；巴別塔則揭露語言的不穩定性，任何企圖掩飾其不穩定的做法都是暴力。技術烏托邦表現爲這樣一種暴力，它不僅破壞了語言的溝通性，也將語言工具化爲一種技術，形成社會控制。總之，通天塔象徵著拜物的技術主義，巴別塔的形上隱喻即是指涉其遮蔽了語言的「變亂」（差異與多元）的事實，「變亂」成了對技術理性最有力的批判、對語言異化的反抗、對強制性說「不」。

四、一種解構的論述

巴別塔以「通天」這項「大話」（grand-narrative）在上帝變亂人的口音之後宣告「去合法化」（de-legitimated）。

「巴別塔」原意爲「變亂」，其隱喻作一種反抗的論述。「變亂」含有多音、異質、去中心、局部之意，所以不管就神學或政治而言，它同時具有批判和解放之意，因此，不如正確的說，那即是一種對多元與差異的拯救。

巴別塔的建造是一項「現代性大計劃」的空間隱喻；或者，現代性大計劃實爲「巴別塔效應」（Babel effect）。值得注意的是，巴別塔的權威並非源自建造所依賴的技術，也不是來自於權力意義的既定結構，而是源自於語言所賦予的力量，原因是「建築是唯一的建構性實踐，即使在理論中亦如此」（Diani and Ingraham 1993: 503）。這就是爲什麼有人認爲建築與語言一樣古老的理由。語言以建築的方式參與了人類與語言原初的、分割的和墮落的起源。

班雅明在〈關於一般語言與人類語言〉中提到語言的魔術性質，特別表現在人的「命名」活動上，但是，伴隨著亞當的墮落而來的是語言的純粹性也隨之受到傷害，語言首次轉變成信息傳遞的工具或行爲的手段，隨之，自然也成了人類利用的對象而被宰制化。正因爲失去了純粹的語言，產生了隨意的翻譯自然的語言，巴別塔的混亂也就成了必然的結果。班雅明相信，語言的統一性是上帝的語言，巴別塔與此理念世界恰好是對立的。後來班雅明對於翻釋有一種神學性的思考，他認爲正是語言的混亂才使翻譯成爲必要，但是這種翻譯只有在神聖者之內才是可能的，正是這樣德希達把班雅明的意思理解爲是「對上帝的追想」。

班雅明留意到了語言墮落後的命運，也就是翻譯的問題。毫無疑問的，「變亂」之後的語言差異仍然可以通過翻譯的結果來實現可溝通性，換言之，宰制同樣可以通過翻譯的途徑實現。然而，班雅明說明瞭翻譯不是對共同性的追求，語言墮落所產生的語言多元性不表示可通過「可譯性」到達「可傳達性」的目的，相反的，翻譯在此理解爲向上帝純語言走去——「目的語」，即「在自己的語言中生產原文的這一回聲」。「原文」實指的意義解體，向著目的語的意圖被解放。「翻譯並不在語言的森林中心，而是在外部，……它造訪而不進入，它以一點爲目標，在這一點，他從自己語言中所發的回聲能在異邦語中引起震盪」（Benjamin 1996: 258）。正是一種注定的、迄今無法企及合一和圓滿領域，即「語言碎片」，才是拯救，如班雅明所言：「現存一切都被他化爲廢墟，但是目的不是爲了廢墟，而是經由廢墟的通道，通向救贖之路」，「而他唯一避免去做的就是創造」（Benjamin 1978: 301-02）。

語言的差異所引發的翻譯問題，並不是導向於追求一種所謂的「可譯性」，事實上，通過存在著「翻譯」的必要性，我們就不僅僅是意識到他者存在的事實而已，應該這麼說，「翻譯」首先教會我們的是：學習聆聽、學習他者的態度。「對話」也在此障礙中顯得格外的重要，也只有「對話」才邁向聆聽他者聲音的開端，儘管對話也非如此地純潔。

把「變亂」理解爲上帝的審判也是合宜的。無疑的，巴別塔的語言墮落造成了人與上帝的疏離，作爲邏輯的科技語言支配了一切，再由命題語言生產出法律的至高無上，它不僅界定人與人之間的關係，還界定著人與上帝之間的關係，法律由於與正義的聯繫而給人以合法性，但這是虛構的合法性，

因爲真正的正義是上帝最後的審判。從這意義來說，歷史不僅可以被中斷，而且應該被中斷。當然，中斷歷史才得以擺脫目的論的宰制，當歷史不再通往總體，也就意味著拯救的到來。這正是班雅明所說的「上帝至高無上的暴力」（Benjamin 1978: 300）。

所有的哲學都有一種城市論（建築／空間）的隱喻，德希達指出笛卡爾（Descartes）的《沈思錄》、《方法論談》中充斥著以建築作再現的原型，同時這些再現都是它的政治聯結（Derrida 1986: 17-25）。[8]笛卡爾在方法論中的第二部中通過建築的隱喻來構築他的哲學工程，這項工程一方面是想建立起一個完整的、統一的體系，另一方面則是與過去所有的哲學系統做出根本的決裂。笛卡爾以理性超越瘋狂的做法在德希達那裏成了被批判的對象。毫無疑問的，因爲正是這種理性避免混亂、理性駕馭和管理瘋狂，即是扮演起上帝的要角一般，也就是權威的建立者（Andrew Benjamin 1988: 33-56）。換言之，理性在此相等於整個世界的延伸及一個世俗世界的擴張，建築的一元化如同上帝一樣，取著了操控的作用。

根據利奧・施特勞斯（Leo Strauss）對自然權利的解釋，巴別塔是一種民族對立於另一種民族，在自我意識上他們只知道自己的「道」（方式）。此處的「道」意指法律，即「應走的路」。因爲一個民族對立於另一個民族的結果，從法律、語言和勞動的角度來看，「這條」道路就是異於其他的「道路」，因而法律、語言、勞動的關係變成被質疑的（Rose 1988: 360）。上帝造了一個「混亂」（*babble*），突顯了語言取代並作爲一同與法律、勞動的概念出現——普遍不僅消失了，終於必須承認：存在著不同於自己的「道」，儘管我們只知道自己的「道」，故此，上帝再一次的禁止「語言（命名）的僭越」——自以爲是。《塔木德》（*Talmud*）把這個故事說成是一個病源，是人類命運的一個決定性特徵，其要旨大概就在此。

上帝揭露了人類底層僭越的欲望，正如布魯格爾的「巴別塔」所呈現的，正是人的目空一切、自命不凡和自以爲是的欲望和貪婪。通天塔縱向的凝聚力是爲了抗衡空間帶來的分散力，它正是人類建造的世俗世界的中心。「縱向建築所表達的自信、果斷同人類自豪、驕傲的情感之間有明顯聯繫。……

[8] 此文譯作〈超越安居欲望的建築〉，是德希達與建築學家梅耶（Eva Meyer）的對話，轉引自（Andrew Benjamin 1988）。有論者認爲，傳統的「地圖觀」也是笛卡爾世界的產物，地圖即是再現真實世界的媒介（畢恒達 2001: 45）。

現代城市出現不少摩天大樓，我們仍夢想建得再高些」（Harries 1997: 184），正像是弗洛依德派所說的那樣，筆直或縱向建築就像是男性生殖器那樣，建造聳立雲端的通天塔，其底層也許正是這種「羨陽」或陽具崇拜的欲望。

「爲傳揚我們的名，免得我們分散在全地」是一個對主體建構的召喚，然而，這個主體的建構則是權力生產的結果，其手段即是管治（govermentality）。「我們的名」與「我們是誰」有關，換言之，「傳揚我們的名」就是使別人認識到「我們是誰」，此一「巨型主體」（Grand-Subject）的建構是一個客觀化的過程；「免得我們分散在全地」明確地表現出倫理、規範、理性的作用，一系列的操作模式即是使「主體客觀化」。主體的客觀化即是關於主體的知識，它使個人使用他們自己的手段，或通過別人的幫助施加權力到他們自己的身體、心靈、思想、行爲和存在的方式上，同時形成了自我改造。

「我們的名」與「拒絕分散」相得益彰，權力正是在「我們是誰」與「主體客觀化」的過程中進行支配，正如傅柯所說的，是「一種在人之上行使權力的普遍方法，一種作爲權力銘文之外表的心靈，以及作爲權力工具的符號，一種憑藉思想控制而達到身體屈從，一種作爲比酷刑和死刑的儀式更爲有效得多的身體政治學之原則」（Foucault 1997: 128）。

宗教學家伊利亞德認爲，對古人來說，「中心」即是上帝的居所，是絕對真理存在的地方（Eliade 1959: 17-18）。這說明了巴別塔的建造者也試圖建立所謂的「中心」，這樣的「中心」爲了滿足人類把某處變成自己家園的願望，以作爲生命核心的樞紐。如果巴別塔是人類一切追求安居欲望的典範，那麼，它也宣佈這個塔永遠不可能完工了，失樂園之後的人類注定要「流浪」，追求「中心」是徒然的。

塔的建造即追求某個「中心」，無視於「中心」以外的他者存在，或通過統治和收編，任何在「中心」之外的其他可能性存在不是被摒棄就是被奴役；上帝「變亂」人的語言，打破總體性。上帝變亂口音，其隱喻了一種解救，從語言的總體化到分延（*différrance*）：「去中心化」。

Babel 一詞是「變亂」的意思，上帝以這個字來宣佈人類使用不同的語言，上帝解構了一種很可能成爲世界性的語言，解構了強求以一種語言來實現政治性支配的計劃。「混亂」代表一種迷宮，代表支配計劃的終結，從此，一種主宰多樣性語言的行動變得不再可能。德希達說：「倘若這座塔被建成了，那麼將再也沒有建築了。相反的，正是這座塔沒有建成，才使建築與各

種語言成了一個歷史，這個歷史必須永遠與一個無限的上帝連在一起理解」（轉引自 Andrew Benjamin 1988）。

維根斯坦（Wittgenstein）曾將語言比喻作城市的迷宮，即語言遊戲，值得注意的是，維根斯坦並沒有爲這個城市立起一座「高塔」。同樣的德希達也認爲，後現代是後設語言的消失，再也不能通曉語言的複雜性，沒有一種共通的翻譯：語言成了迷宮。

提到解構與建築思想兩者之間的關係，德希達認爲，建築思想只有在下列的情形之下才算是解構的：「即企圖將哲學中的建築式連鎖（architectural concatenation）的權威之建立者揪出來。」不言而喻，解構不僅僅是一種拆除，就如同多元和差異不是一種相對，換言之，上帝變亂語言就不僅是使語言的傳達和溝通性變得困難，正確的說，一種對他者的寬容，才是「變亂」的真意所在，上帝作爲「永遠的他者」竟以一種人們對祂的認識從此變得不可能爲代價。

正如德希達所言：「上帝的名字就出沒於一切否定句中，在此同時，上帝和上帝的名字之間的區別就敞開了這一謎樣的空間，如果在言說與命題中有否定性在起作用，那麼這種否定性就創造了神性」（Derrida 1987: 6-7）。這說明了這樣的上帝才是真正的他者或絕對的他者，所以根據「巴別」此一詞的意思是「混亂」來看，這不僅對人而言，同樣的，「混亂」的作用也發生在上帝那裏，德希達因此認爲「巴別塔是上帝的一個挫敗」，上帝從此使自己成爲有限的。

德希達辯稱，由於共同語言的消失，正如 *babel* 這個字在希伯來文中的發音與「混亂」相似時，上帝是模稜兩可的：祂命令並禁止翻譯祂的聖名，從而也就墜入了與祂對立的情境，祂不能支配這個給予建築也給予語言的情境，祂成了一個「有限」。*Babel* 不僅終止了一切翻譯的可能性，也終止了人們對於上帝聖經的翻譯（Derrida 1985: 165-207）。[9]

德希達正確的看到在巴別塔事件中上帝如何以「他者」的身份出現，更是以「有限」作爲結果，這樣的上帝才是所謂的「無限的上帝」。因此，解構的真正意涵或許就在於發展出一種與上帝的新關係，一種以多元和差異作爲解救的新關係。巴別塔事件之後，沒有一種共通的語言，再也不能通曉語

[9] *Babel* 存在有「父」的意思，但並不那麼普遍被接受，理由是 *Babel* 更多的是與迦南農業生殖神「巴力」有關，本文的分析則主要針對其「變亂」（混亂）此意涵做闡述。

言的複雜性，語言變成了迷宮，這也意味著沒有一種獨一的建築，它永遠是複數和迷宮，人類從此必須散居，居住在迷宮般的語言和世界中。

值得注意的是，從巴別塔事件結束之後，聖經轉進到從差異的主題爲開始，上帝自己從中心走向邊緣，從此，亞伯拉罕及其後裔，與其說「成爲大國」，不如說是「生存在大國之間」的「弱者」。「上帝選民」的存在及其命運成了一種差異，一種不斷在總體性、同一性之權力底下掙扎的民族，「爲一本書而活」的悖論抵制了「世界」對他的殖民和同化。猶太民族的歷史說明了上帝的命運，「猶太人代表了某種我們不想與不能夠理解的東西」（Lyotard 1997: 190），同時也說明了一件事：上帝通過祂的選民見證了以他者之名即「差異」。

神學家特雷西認爲，解構「是要製造出一種從根本上消除穩定化傾向的雄辯，藉以暴露所有完整的自我呈現不過是虛假的矯飾，……（因爲）我們對現實的認識不可逆轉地聯結於我們對語言的運用。而我們之能運用語言，乃是因爲差異關係建構了特定語言擁有的全部辭彙」（Tracy 1995: 103）。「變亂」就是正義，正如德希達說「解構就是正義」；巴別塔事件是政治學問題，亦是倫理學問題。

五、多元與差異的拯救意涵

柯拉柯夫斯基解釋說：「哲學中的語言混亂是對發明哲學這一活動的懲罰，或者說是神學對哲學妄圖毀壞神學的報復」（Kolakowski 1999: 125）。聖經突顯了建塔的行動與一種自我命名的動作有關，它意味著爲自己造一個神，篡奪上帝的命名，崇拜一個「有名字」的偶像。語言原是差異下的產物，任何宣佈一種不受干擾的主體或命名的方式都是可疑的；「一種語言」與偶像崇拜無異。偶像崇拜與一種接受支配或宰制有關，偶像的神秘力量正是展現權力的最佳方式，所以，偶像崇拜永不可能不是一個神學—政治的問題，因爲破除偶像運動意味著對解放的追求，意味著自由與極權的對抗。德希達把解構的活動視爲正義的活動，其意甚明。

對我們而言，解構是一種文化策略，同時更是一種政治策略。在解構的策略中，人類中心主義遭到了拒絕，人是萬物的尺度遭到了拒絕，所有堪稱作完美和絕對的事物均受到了打擊。總歸一句話：拒絕任何形式的「形上學

的恐怖」。

比起傑克斯（Charles Jencks）所說的 1972 年 7 月 15 日下午三點三十二分是「現代建築之死」（Jencks 1991: 9），[10]巴別塔早已召告世人，它是「現代之死」，它才是「後現代建築」的根源；巴別塔不僅是現代主義建築中的「國際主義」、「機能主義」的墓碑，正確的說，巴別塔是所有「單音」建築的墓地。巴別塔之所以成了區分「現代」與「後現代」論述的建築類比，其原因就在於認爲：相對於意義的「同一」爲始，這個故事的結論以「延異」爲終。

布魯格爾的「巴別塔」就像是一座宏大的廢墟，是一種對建築的反對，半途未能完工的廢墟反映了上帝對那種追求安居的欲望表示了強烈的懷疑。「建造人造的廢墟是對建築的一種解構。解構可以說是對廢墟或某種改造的形式的偏好」（Harries 1997: 242），「變亂」後的巴別塔以喪失其功能性爲終，我們甚至不能再以「安居」此一欲望爲目的，正如解構以片斷、分裂、殘破、不完整爲特性，它不僅展現了對理性主義冷冰的理性、千篇一律的秩序、完整和機械美學的反撲，甚至也提醒我們所活著的世界，是一個充滿著不確定的世界。

德希達認爲，場所是欲望可認識自身之處，是欲望生存之處，所有的建築都指向這樣的一種欲望：「超越安居」。基本上，建築作爲一種居所是爲了滿足人的基本需求，這項需求即是「安全」，但是，人總是希望在「安全」的條件滿足之後加上些什麼東西，比如知識、能力、財富、階級、權力等，人們很快的忘記，建築並未能給予人們真正的安全，生存仍無時無刻地面對著各種的威脅，至少死亡的臨近性無法通過一個建築給予永恒的生命。巴別塔企圖證實一個永恒的追求是可能的，「巨大」和「通天」的本領述說著超越了時間和空間的限制，人們渴望的已不再只是「居所」的需求，人們認爲已經安全了，某種永恒可以通過巨型建築的完成給予確立。但是，人真的安全了嗎？巴別塔可以爲人帶來永恒和不朽嗎？「變亂」在此意味著對此欲望的否定，人總不可能給自身某種安全，人面對「必死」的事實不會因爲某種建築

[10] 有論者認爲，法國的後現代建築思潮主要源於 1968 年的反抗運動，後現代運動的建築師主要即是出身於「五月風暴」那一代的大學生，他們都標示著與現代主義學說的對抗，比起現代主義的建築，後現代運動更多的意識到他們處在一種歷史、政治、經濟、社會的進程中（Belmont 1990）。

的表現就可獲得解決，「安居」是一種奢望，也是一種幻想。

伊甸園的故事說明了人類爲得到知識而喪失了不朽的生命，巴別塔的故事則說明人爲建造一座城市和塔卻喪失了心智（語言的混亂）。我同意蘿斯的看法，認爲巴別塔事件不應像某些基督教傳統所解釋的那樣，僅僅把語言的混亂說成是懲罰。關鍵應該在於，巴別塔的知識主要是試著奪回不朽的生命以及亞當式命名的贈與，這座建築的設計是用來篡奪最初宣佈人類勞動、死亡的上帝的領域，因此，其旨在公然蔑視死亡（Rose 1988: 360）。

由於德希達把巴別塔註釋爲對上帝的一個「挫敗」，並且推斷後現代是以這個「挫敗」爲起點，蘿斯因此批評德希達的論點屈從於康德式的先驗論辯，這種人與上帝的「新關係」實爲一種人文主義而非神學的，蘿斯以她猶太傳統的觀點認爲巴別塔事件無論如何都是上帝的審判，其根源於上帝與人的關係的對立，加上她以黑格爾的辯證論點認爲德希達的理解仍反映了人類的兩難，即是人一方面努力於發揮自己能力的極限，一方面又深陷於無盡的語言迷宮之中。[11]

廢墟建築所反映的正是建構中包含著拆毀的意思；人類的自我保存同時也隱含著自我毀滅之意，即死亡。人造的廢墟不如說就是人的墳墓，巴別塔的建造企圖建立人的永恒秩序，目的是想擺脫人對時間的恐懼，人想通過空間去征服時間、征服對死亡的恐懼。上帝摧毀了所有想在地上建立起天堂的幻夢，巴別塔事件要人類認清一件事，那就是人終究是人，認清楚這一點，才可能有真正的安居，或者，正是恐懼死亡或征服死亡的想法是徒勞的，面向死亡的人才稱之爲真正的人。

「變亂」打破了單一性言說，取而代之的是多元和差異。通過了語言的不確定性和支離破碎性，複雜性和矛盾性才真正獲得彰顯，最終實現一種寬容的精神。「變亂」在巴別塔的事件上，如果僅僅看到多元和差異，仍尚未闡明拯救的意涵，換言之，上帝的拯救並不停留在多元和差異，作爲拯救，其根本的意涵在於「寬容」，而且，只有寬容的精神才有真正的多元和差異，若不然，多元和差異反而是激化「人與人全面戰爭」（霍布斯語）之端。

巴別塔之後，我們就此進入多元與差異的時代了嗎？恐怖分子摧毀了紐

[11] 蘿斯在該文中對於德希達的批評過於草率，沒有真正掌握到德希達所言的「後現代是與上帝的新關係」、「有限的上帝」真正的意指，而且還過多沾染黑格爾主義色彩，相信理性、忽視了形上學暴力，有失其猶太的批判性思想。

約世貿大樓，並沒有真正喚醒我們對暴力和極權的厭惡，相反的，恐怖分子表面上炸毀了另一種形式的暴力，卻同時助長了更多的暴力，使許多獨裁國家的統治者更義正詞嚴地打擊他的對手，恐怖分子沒有實現真正的多元與差異，他們不過是重複了所有獨裁者的共同意志，即消滅所有與現實政權「不同」的異議分子。總之，恐怖分子沒有摧毀真正的「巴別塔」，巴別塔應該留下來供人「哀悼」而非被摧毀。

德希達曾解釋說：「記憶起失敗並非一種失敗，它可以解釋爲一種差異，一種存有論上的差異」。那麼，「哀悼」就是把一種許諾從記憶中喚醒，銘刻在想像的未來，儘管已語言混亂到一個嚴重的地步，「哀悼」使我們仍沒有忘記那座殘遺物，它仍然在那裏（Derrida 1999a: 68-69; Derrida 1999b: 16）。上帝以「寬恕」取代了巴別塔的「幽靈」，不過卻是通過「哀悼」作爲對未來的拯救之承諾。

巴別塔無視於他者——上帝——的存在，所以根本就無法意識到「公共領域」的存在，喪失公共性的意識，就無法誕生一種源於它的批判，更無法走向他者的差異與真正的多元。巴別塔不是海德格所說的「存有的遺忘」，這個被遺忘的東西恰好不是存有，而是上帝的律法。正如李歐塔所言：「這一不斷被遺忘的差異不僅僅是實體－存有論的，還存在著善與惡、正義與侵犯之間的差異，這種差異一點也不比實體－存有論上的差異更爲難以捉摸，而且像它一樣，總是要求著再次銘刻。即便是最虔敬的信徒，你也永遠不可能和這一差異結清帳目。這一差異根本不能在神學或形上學的教條之內被確定。它要求對一種古老責任的承認，即對正義的義務」（Lyotard 1997: 214）。

多元與差異是一種走向「拯救的寬恕」不是走向「暴力的辯證法」。正如鄂蘭（Hannah Arendt）認爲「寬恕總是與懲罰相關」，「人們不能寬恕他們不能加以懲罰的行爲，也不能懲罰那些不容寬恕的行爲」（Arendt 1958: 23; Derrida 2000）。如果把巴別塔說成是一種懲罰，不如正確地說那是一種寬恕。貫穿著聖經的思想即是拯救，值得注意的是：「沒有寬恕，也就沒有拯救」；巴別塔之後，上帝不過是要人承認多元與差異的事實，然而更重要的是要人類學習寬容。我們永不會有實踐多元與差異，除非我們實踐寬容。

現代性實爲一個烏托邦，它表現在建立一個工業化、合理化的簡單語言上，因此，建築注定地與資本變成了難分難捨的伴侶，如果摩天大樓就是資本家的精神象徵，那麼貧民窟即是窮人的磨難。巴別塔是人類第一座城市，

同時也是最後一個同心協力建造的建築，巴別塔的失利正預示了現代主義勢必挫敗，這個挫敗不僅是一種對烏托邦主義的純粹否定，更重要的是，通過以「變亂」作爲的挫敗有力的批判並揭示了此一烏托邦背後的支配性結構，使人從權力拜物教中解放出來。

引用書目

Arendt, Hannah. *The Human Condition*. Chicago: U of Chicago P, 1958.

——. *On Revolution*. New York: Viking, 1963.

Barthes, Roland. 〈符號學與都市〉。《空間的文化形式與社會理論讀本》。王志弘譯。夏鑄九、王志弘編。臺北：明文書局，1993。

Belmont, Joseph. 《從薩瓦別墅到我們的房子——法國建築的現代與後現代》。林貴榮譯。臺北：博遠，1990。

Benjamin, Andrew. *What is Deconstruction?* London: Academy Editions, 1988.

Benjamin, Walter. *Reflection*. Trans. Edmund Jephcott. New York: Harcourt Jovanovich, 1978.

——. *Selected Writings*. Ed. Michael W. Jennings. Cambridge: Harvard UP, 1996.

Bentham, Jeremy. "Panopticon, or The Inspection House." *The Work of Jeremy Bentham*. Ed. John Bowing. Vol. IV. New York: Russell & Russell, 1962.

Derrida, Jacques. "Des Tours de Babel." *Difference in Translation*. Trans. Joseph F. Graham. New York: Cornell UP, 1985.

——. "Architetture ove il desiderio puo abitare." *Domus* (670), Aprille, 1986.

——. *Point de folie: maintenant architecture*. London: Bernard Tschumi and the Architeural Association, 1986a.

——. "How to Avoid Speaking: Denials." *Language of the Unsayable: The Play of Negativity in Literature and Literary Theory*. Ed. S. Budick. California: Stanford UP, 1987.

——.〈不存在著一種自戀〉。《一種瘋狂守護者思想》。何佩群譯。包亞明編。上海：人民，1997。

——.《多義的記憶——爲保羅德曼而作》。蔣梓驊譯。北京：中央編譯，1999a。

——.《馬克思的幽靈——債務國家、哀悼活動和新國際》。北京：中國人民大學，1999b。

——.〈一個世紀裏的饒恕〉。《當代》。華明昌譯。156（2000）。

Diani, Marco and Catherine Ingraham. 〈啓迪計劃——重構建築理論〉。《空間的文化形式與社會理論讀本》。王志弘譯。台北：明文，1993。
Eagleton, Terry. 《美學意識形態》。王傑譯。桂林：廣西師範大學，1997。
Eliade, Mircea. *Cosmos and History: The Myth of the Eternal Return*. Trans. Willard R. Trask. New York: Harper Torch, 1959.
Ellul, Jacques. T*he Technological System*. New York: Vintage, 1980.
Foucault, Michel. *Language, Counter-Memory, Practice*. New York: Cornell UP, 1977a.
——. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. New York: Pantheon, 1977b.
——. *Power/Knowledge: Selected Interviews & Other Writings 1972-1977*. London: Harvester, 1980.
Habermas, Jürgen. *Towards a Rational Society*. Trans. Jeremy Schapiro. Boston: Beacon, 1971.
Harries, Karsten. *The Ethical Function of Architecture*. Cambridge: MIT, 1997.
Hollein, Hans. "Absolute Architecture." *Programs and Manifestoes on 20th Century Architecture*. Trans. Michael Bullock. Ed. Ulrich Conrads. Cambridge: MIT, 1975.
Horkheimer and Adorno. *Dialectic of Enlightenment*. New York: Continnum, 1972.
Jameson, Fredric. 〈後現代主義、晚期資本主義的文化邏輯〉。《晚期資本主義的文化邏輯：詹明信批評理論文選》。張旭東編。香港：牛津大學，1996。
Jencks, Charles. *The Language of Post-modern Architecture*. New York: Rizzoli, 1991.
Kolakowski, Leszek. 《形而上學的恐怖》。唐少傑等譯。北京：三聯書店，1999。
Koslowski, Peter. 《後現代文化—技術發展的社會文化後果》。毛怡紅譯。北京：中央編譯，1999。
Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. London: Blackwell, 1991.
——.〈空間政治學的反思〉。《空間的文化形式與社會理論讀本》。陳志梧譯。台北：明文，1993。
Lyotard, Jean- Francois.《後現代性與公正遊戲》。上海：人民，1997。
Polzer, Norbert.〈評哲學上的反結構論和建築上的反結構主義〉。《藝術評論》。王泰智譯。7（1996）。
Rose, Gillian. "Architecture to Philosophy-The Postmodern Complicity." *Theory, Culture & Society* 5 (1988): 2-3.
Schuueman, Egbert.《科技時代與人類未來》。李小兵等譯。北京：東方，1995。
Tracy, David.《詮釋學、宗教、希望》。馮川譯。香港：道風山基督教文化研究所，1995。

包亞明。〈後現代性與都市研究〉。《後現代性與地理學的政治》。上海：教育，2001。
黃承令。〈吾爾沃斯大廈的傳奇——商業大教堂的迷思〉。《當代》143（1999）。
廖炳惠。〈從巴別塔談建築性的思索——巴別塔與語言混亂〉。《當代》43（1989）。
畢恒達。《空間就是權力》。臺北：心靈工坊，2001。
曾慶豹。〈哈伯瑪斯對「科技作爲意識形態」的批判〉。《哲學與文化》226（1993）。
曾慶豹。《哈伯瑪斯》。臺北：生智，1998。
曾慶豹。《上帝、關係與言說》。臺北：五南，2000。

曾慶豹，中原大學宗教研究所副教授。

被殖民情境中的啓蒙辯證
——張深切的自由思想在日據時代台灣文化啓蒙運動中的指標意義

簡　素　玶

摘　要

日據時代的台灣文化啓蒙運動，多停留在政治、社會的思考層面，左右派分立。張深切的自由思想，跨越「主義」的藩籬，進入文化哲學的啓蒙辯證層次。他的自由思想結合當代西方思潮：民族主義、自由主義、馬克思主義、社會主義思想，挑戰儒家思想的唯心論傳統，而欲建立唯物論／科學主義的途徑，回返中國諸子百家，尤其是墨子的博愛思想與道家靈活變動不居的道德觀。另外，基督教與佛教的博愛觀，也是塑造張深切自由思想重要的因素。在日據時代的啓蒙運動中，張深切納匯百川、萃取精華的自由思想，不曾成爲主流，卻極具啓蒙辯證的指標性意義。

關鍵詞：啓蒙，自由主義，民族主義，馬克思主義，諸子百家

* 本文 92 年 1 月 21 日收件；92 年 6 月 3 日審查通過。

台灣與西方的接觸，始於 17 世紀荷蘭與西班牙分別對台灣南部與北部的局部開發。真正有意識的現代化，遲至 19 世紀末沈葆楨與劉銘傳對台灣局部的建設，包括北部鐵路與電報的設置等。而對全島全面的現代化，則在日據時代展開進行。日人台灣總督府對台灣全面的建設，除了鐵路、水電、城市等配合資本主義的相關硬體建設外，尚有資本主義生產方式、現代教育制度、現代法制體制、醫療防疫體系、西洋音樂藝術與文學電影的提倡等體制的建立。20 世紀台灣的現代化，在日人手中完成規模，以期建設台灣爲日本帝國南進的基地。而隨同日人政策性的西化腳步，加以中國西化的刺激與戰後全球性自由主義、社會主義思想與及民族自決思想瀰漫等因素，台灣本島人也在地主與資產階層帶頭下，新興的工人階層與爲大企業耕作的農人隨之跟進，產生新的文化自覺意識，主動積極地吸收西方各種政治、社會、人文思潮，而在 1920 年代，澎湃熱鬧地展開政治、文化與文學啓蒙運動與各種社會改革抗爭運動。到 1930 年代以後，這些運動因日本總督府的壓制，才漸漸沈寂下來。整個 30 年代到 1945 年的太平洋戰爭期間，日本殖民政府加速對台灣的同化與皇民化腳步，台灣本島人的文化或社會運動，只能採取更溫和的合法途徑（如陳祈等與日人共創「東亞共榮協會」以促進台灣人在殖民社會的平等地位；張深切從政治抗爭轉而從事戲劇與文學活動），延續台灣群眾已被啓蒙的新文化自覺意識與分別由自由／民主／民族主義與馬克思主義／民族自決路線爭取自主的社會政治運動。

一向處於邊陲的台灣，在 1919 年日本殖民政府制定教育法規之前，以書院與私塾爲教育中心，向以儒學爲教育內容與目標，但並未居於學術重鎮的地位。被殖民情境下的台灣新文學文化運動，也延續這種邊陲的性格，並沒有在殖民母國造成重大影響，也未在變革中的祖國造成大的波瀾。相對的，台灣爲當代日本與中國啓蒙思想與政治社會運動潮流所鼓動，成爲透過這兩國所傳遞的西方各種思潮薈萃激盪的彈丸之地。1920 年代，隨著留日、留中的學生人數增加與本島新式教育體制的建立和推廣，在歐戰後受全球性民族自決潮流衝擊的台灣新興知識分子蠢蠢欲動，形成一股強烈的改革力量，企圖對逐漸工業化、資本主義化的台灣轉型中的社會，進行全面的改造工作。首先是 1920 年，「新民會」在東京成立，以「專門研究台灣所有的應革新事項以圖提昇其文化」爲宗旨。[1]另外，又成立「東京台灣青年會」，主要支援

[1] 〈新民會章程〉第一章總則，第二條。見《台灣社會運動史（1913-1936）第一冊》。台灣總督府警察沿革誌第二篇領台以後的治安狀況（中卷）。臺北市：創造出版社，1989。頁 21。

撤廢賦予台灣總督府獨裁權力的「六三法」與「台灣議會設置請願運動」，以區分文化啓蒙與社會政治活動。翌年「台灣文化協會」在臺北大稻埕的靜修女校成立，希望在台灣新道德未建立好、舊道德逐漸式微之際，謀台灣文化的提昇，[2]並繼續「東京台灣青年會」的社會政治活動。台灣於焉展開蓬勃的新文化文學運動與社會政治活動。

啓蒙運動與社會政治活動，最初是跨越階級的全島性活動。但隨著 20 年代台灣社會工業化的腳步與殖民資本主義壓榨的加深，在當時中日社會無政府主義思想與共產主義思潮的影響下，後期更透過台共的指導，啓蒙運動與社會政治活動逐漸分成左右兩派。一開始，文協由林獻堂、蔡惠如等仕紳地主階級主導，推動合法的議會設置請願行動與文化啓蒙運動。後來，爲配合工運農運勢力的抬頭，文協的路線逐漸爲左派把持，走向對殖民政府與資產階級進行階級鬥爭的活動。1927 年，文協正式分裂，主要與農民運動結合，之後並成爲謝雪紅指導下的台共外圍組織。文協右派出走，由蔣渭水領導另組「台灣民眾黨」，又分左右兩派。原仕紳地主階級所組成的右派林獻堂、蔡惠如等，繼續其合法抗爭路線；由蔣渭水領導的右派，信奉三民主義，主要與工運結合。而如同社會政治運動的左右派分立，台灣新文化文學運動，一樣可分爲左右兩派的主張。以地主資產階級爲主的右派文人，在主要經由日本與中國引介的西潮衝擊下，走漢民族民族主義與民主自由主義路線，冀望維新舊有文化以抗爭異族統治。例如，爲左派把持分裂前的文協，有林幼春、林獻堂等舊文人，舉行的各種講座涵蓋了西方思潮與中國哲學；而左派文人與政治人物，如連溫卿、彭華英與後來的楊逵等，則受共產思想的影響，多著眼於階級鬥爭，經由文章、講座與讀書會等，將馬克思階級鬥爭與唯物論的社會進化文化觀引進台灣社會，雖以台灣的民族自決與獨立爲目標，對舊文化的議題除了反封建的立場外，多跳過不談而直接處理當前社會政治層面的問題。

張深切（1904-1965）的思想，便是在日據時期這樣左右派角力的文化

[2] 根據〈台灣文化爺會主旨書〉，文化協會成立的原因在於：「……現今島內的新道德尚未建設好，舊道德卻已經逐漸地衰退下去，因此社會的制裁力量失墜於地，人情僥薄，人人唯利是圖……一想到此，台灣的前途實在不禁令人寒心，我們於此有感，因此糾合同志，組織台灣文化協會」。出處同註一。頁 189。

與社會政治氛圍中逐漸成形的。張深切是日據時期思想相當深刻的文化啓蒙者，從事社會政治運動、新劇與電影編導、文化運動、哲學評論等多種活動。在文化與政治社會運動的左右陣營中，除 1926-27 年在廣州組「廣東台灣學生聯合會」與「廣東台灣革命青年團」時明顯的馬克思主義口號以外，對雙邊一直採取個人主義式的批評觀點。他的思想也是相容並蓄，對當代的思潮與傳統文化採取匯聚百川凝萃精華的做法。因此，在張深切的思想體系裡，往往出現看似矛盾、不相容的成分。他吸收馬克思主義，最後卻回歸中國的諸子百家；他回歸民族主義，1920 年代以後卻不採取激烈的革命途徑，而佩服陳祈以退爲進推動「東亞共榮協會」促進日台人社會地位平等與融合的熱情，採取接近世界主義的主張；他雖推崇日本與英美的自由主義與民主政治，認爲它們是這些先進國家之所強盛的原因，[3]卻不願意稱呼自己的思想爲「自由主義」，因爲他「對現成的主義沒有好感」。[4]事實上，這是因爲張深切排斥既成的、容易遵循的主義路線，欲從自然人道的角度，客觀的觀察個人與世界的樣貌（張深切《卷一》79），在左右派光譜派系林立的當代，可說是異數。在《我與我的思想》（1948），張深切自云 1925-1926 年的實際經驗（指到上海經商與到廣東革命），使他對自己的主義起了很大的懷疑，而擺脫了任何主義路線：「主義思想應規定於國家民族，不得規定國家民族。／自獲到這個信念以後，我立刻擺脫以前的思想，發誓願做一個孤獨的野人，去和真實爲國家民族盡力的人共同奮鬥」（《卷三》79）。

但儘管張深切的思想雖未固守任何主義，卻仍然可以加以歸類。如廖仁義所稱的，張深切「無論從他在社會實踐方面的表現，或從他對諸子學說的詮釋立場，我們都可以確知，他是近代思想史上所說的自由主義者」

[3] 張深切在《談日本・說中國》中屢次談到日本強盛的原因在於自由主義與民主政治：「日本的近代文化，尤其國力的發展，配合自由主義的風行，與政治教育的普遍，產生了無數的人文學者，生成日本爲『現代國家』……日本文化能這樣神速發達的原因，並不是他們的民族比我們優秀，只是他們的政治不是爲統治而政治，肯真正爲人民服務，很開明……」。張深切，《張深切全集卷六：談日本・說中國》（臺北市：文經社，1998）頁 155。

[4] 張深切：「我能瞭解台灣革命志士們的思想，但我決不信奉任何主義，參加任何黨派。我愛台灣，同時也愛全世界，只要他是人我便愛他，只要他不害人殺人，便是我的朋友。我不願稱我這思想爲自由主義，因爲我對現成的主義沒有好感。……我的性格本來如此，所以，和任何主義者相處的態度，都是如此」。見張深切，《張深切全集卷一：里程碑（上）》（臺北市：文經社，1998）頁 262。

（556-5）。除了早期的左傾馬克思主義／民族自決時期以外，我們可以將他劃進偏右、進步的漢民族主義自由主義者一類。但是，筆者必須指出，張深切並不忠實信奉任何主義，也不可簡單地被指爲「自由主義者」。他的思想核心雖然是倡議博愛的民主自由理念，其自由思想也受到英法自由主義的影響，但那並不是自由「主義」或路線的產物；而是在被殖民情境中、受西方思潮的衝擊下，整個中西文化交融之後的結果。探討張深切的自由思想，必須從他的民族主義與自由思想之間的關係、日本與英美自由主義、馬克思主義、諸子百家思想對他的影響、與宗教對他的意義等幾個面向著手，才能掌握其全貌。簡言之，張深切的自由思想，其哲學的思辨層面涵蓋了整個日據時期台灣文化啓蒙的內容，他不爲脫離思考困境尋求行動力量，而尋求簡易的主義或信條加以奉行。

在下文中，筆者將就張深切自由思想的各個面向加以分析討論。

張深切的民族主義與自由思想的辯證

如 E. J. Hobsbawn 所說：「若想一窺兩世紀以降的地球歷史，則非從『民族』（nation）以及衍生的種種概念入手不可」（3）。西方的民族概念，是形成過去兩世紀以來人類歷史演變的關鍵概念，不只在歐美各國如此，在淪於殖民地或次殖民地的亞非洲各國更是民族運動怒濤洶湧的場域。按照 Calten Hayes 與 Joseph Huntley 所稱的「自由民族主義」，起源於英法，深受盧梭的浪漫自由思想與社會契約概念的影響，且深具邊沁的功利主義色彩，是十九世紀英法與歐洲其他國家一個顯著的象徵（97）。十九世紀的歐美民族主義，與啓蒙思想、自由主義、個人主義、世界主義均有關聯。而到了二十世紀，歐洲各民族與民族國家的競爭加劇，爲對抗其他歐洲國家的欺凌，義大利與德國發展出來的「完整民族主義」，具強烈的排他性與武力主張，直接挑起第二次世界大戰戰火，造成人類浩劫。莫索里尼與希特勒，分別是在義大利、德國完成「完整民族主義」理論的人物，莫索里尼於 1914 年創辦《義大利人民報》，宣傳武力民族主義，相對於自由民族主義，他強烈反對個人與民主，把一切忠順的情操統合於國家民族情感之下，倡導法西斯式的民族主義（Hayes and Huntley 191-92）。而希特勒也依此極權路線，提倡個

人必須隨時準備爲國家民族依需要消滅言論與思想自由，並提出優秀日耳曼民族的主張，發動淨化德國與歐洲國家的猶太人滅種計劃。

張深切的民族主義意識與主張，受到 1919 年歐戰結束後，因美國總統威爾遜提倡「民族自決」論而瀰漫於國際間的民族主義所影響。但是，威爾遜的主張只可說是一個觸媒，張深切的民族主義主張，是在被殖民情境中「亡國奴」受到壓迫自然發展出來的反抗意識。蓋民族意識並非與生俱來，它的形成過程類似階級、地域、性別、部落、族群、職業團體等意識的形成。擁有共同經驗、歷史記憶與命運的一群人，在面臨類似的待遇與共同抗爭的對象時，逐漸自然形成「我類」與「他者」的意識區分。在被殖民的情境中，台灣各移民群體本來強烈的地域、族群或階級意識，爲共同的敵人——日本殖民統治者——激發出的普遍強烈的「漢民族意識」所掩蓋。從 1895 年到 1915 年「西來庵事件」之間，台灣島民武裝抗日事件不斷；進入同化期以後武裝革命才平息，在 1920 年代以後，改以文化啓蒙與社會政治運動的方式進行抗爭。張深切童年雖經歷被迫剪去清朝辮子接受日本文化與新教育的苦事，但他潛伏的漢民族意識，如果不是在留日期間被日籍劍道老師痛毆一頓並且怒罵爲：「清國奴」，可能不致如此清晰浮現，促使他在 1920 年代走向社會與政治革命的路線。張深切說自己在 1917 年初到日本讀小學五年級時，常埋怨自己爲何不是日本人：「自民國六年至八年之間，我不但在形式上做過日本人，就是在精神上，也確實忘記了我是個黃帝的子孫」（《卷三》74）。但也許正因爲多了這種對民族認同的轉折過程，曾經如此徹底地認同日本文化，加上明治維新以來盛行於日本的英法自由主義與馬克思主義最終的國際主義的影響，使張深切不採用類似「完整民族主義」式的極端排他的民族主義形式，而將其民族主義主張與自由思想結合。因此，即使張深切自云「和日本結了不共戴天之仇，有一滴的血，一絲的力，凡可以給敵人打擊的，都無不拿來做武器」；[5]在大戰期間日本野心的侵略與威脅下，他仍企圖促進中日民族之間的真正瞭解。在〈民族精神與民族性〉（1943）一文中，張深切把劣根性、本能頑固的民族特徵稱爲民族性，而將精神性、理想性的民族信念稱爲民族精神，主張雙方應認知彼此的民族精神，他認爲：「中日兩國互相對於雙方的民族精神都不太關心，因此互相不能理解，以致造成這次的戰

[5] 張深切，《我與我的思想》1948 年自序，《張深切全集卷三》，頁 62-63。

禍」（《卷三》195）。或許有人以爲張深切這種和平的論調，與當時身處北京淪陷區不得已而言有關，但事實上在戰後《談日本・說中國》（1966）一書中，[6]他同樣客觀地分析兩個民族的優越民族精神，公平地看到敵人的優越點；例如，他指出日本是溫和的民族，重視人情義理，將之作爲待人處事的準則等等，中國人則激烈、需要中庸之道等等（《卷三》222）。

張深切的民族主義與自由主義思想，其實是相輔相成密不可分的。他的民族主義雖以血緣爲基礎，卻非絕對的血緣論，而是**可以**基於共同的信念——自由平等——而建立的。至少在日本軍人的壓迫下，他思考過、也提出了這種民族說：「民族應當以血緣爲體，以信念爲精神，**如果離開了血緣，就需以信念為依據**，要之民族是血緣或血緣近似的人類團，而希求形成共同體或國家」。[7]張炎憲認爲張深切像其他日據時期的台灣人一樣，身分認同模糊，寫《談日本・說中國》時，「有時自認是中國人，以中國人的口氣抒寫日本，但寫到兩國的比較之處，又流露出臺灣人的觀點，既不屬於日本，又不屬於中國，而是第三者的角色。身分認同的困境是台灣人的悲哀，張深切也無法逃出這個宿命」（231）。筆者大致同意這種說法，但必須指出與同時期的大部分台灣新興知識分子一樣，張深切具有明確地以台灣爲本位的漢民族認同意識，並對這點從未產生過動搖。因此，才會在他漢民族意識醒覺後，不斷以革命、社會運動或文化藝術活動的方式與日本殖民政府周旋。然而，這漢民族意識並不等同於中國國家認同：當他必須在祖國與殖民母國之間選擇國家民族認同對象時，隨著時勢而經歷了不同的國家民族認同時期：台灣獨立自主的國家認同（1920 年代「廣東事件」革命時期）、不得不以日本爲國家認同對象的東亞共榮時期（主要是 1930 年代末到大戰結束期間）、光復後的中國國家民族認同。這些國家認同觀的變遷，除了因國際現勢的因素之外，也因爲張深切的民族主義思想裡，早已包含自由思想。他的民族主義，並非侵略性、排他性的，甚至融合異族的議論空間。由於他的自由思想影響所致，其民族意識中早囊括世界主義，張深切因而有較富彈性的民族與國家認同觀。在自傳中，張深切便提到早在 1927-1930 年之間，因「廣東事件」

[6] 張深切生前將該書交予洪尊元。洪尊元於張深切歿後，以《縱談日本》爲名，於 1966 年出版，後來在全集中才回復張深切原來的書名——《談日本・說中國》。

[7] 見〈民族精神與民族性的概念〉（1943）。原載《華文大阪每日》半月刊。見張深切，《張深切全集卷三：我與我的思想》（臺北市：文經社，1998）頁 199。

被捕入獄時，由於研究宗教，他改變人生觀，「超越國家、民族、階級、宗教的思想油然而生，本來已傾向自由主義的我更被塑造成有意識、有根據、有理論體系的思想」（《卷二》492）。

張深切的這種富含自由思想的民族主義，並非法國拿破崙式的自由民族主義，以武力和戰爭爲手段，促使民族的統一和自由。[8]而是一種內含有普遍主義理想反對武力的民族主義。下文中，筆者將繼續分析日本自由民主體制、英美自由民主思潮、馬克思的唯物論／科學主義與中國諸子百家對張深切的影響，以進一步剖析張深切自由思想的內涵。

日本自由民主體制、英美自由民主思潮對張深切自由思想的影響

日本自明治維新（1868 年始）以來，以儒教「尊王攘夷」的思想爲基礎，吸收西洋的物質與精神文明，以徹底而務實的態度，將日本改造爲現代化的國家。其中對西洋最重要的學習之一，是英美的自由主義與民主政治。明治時期的自由民權運動，以失意的士族爲中心，聯合了有財勢的地主與豪農商家平民，對抗藩閥政府的專制政權。這個自由民權運動可追溯到明治七年（1874），士族因爲失勢、生活陷入困境，聯合其他不滿藩閥專政的有財力的階層，開始爭取民權之初。[9]而在西南戰爭西鄉隆盛舉兵失敗之後（1877），失敗的士族放棄武裝抵抗，大規模投入板桓退助的自由民權運動，分別走議會請願路線與士族路線。結社請願、期成國會的運動在全日本蓬勃進行，以明治十三年（1880）爲例，便有 45 件意見書。1881 年，並以板桓退助爲首，

[8] 繼暴力的雅各賓民族主義之後，拿破崙的自由主義民族主義也以武力戰爭爲手段，鼓動希臘人和南斯拉夫人反抗土耳其帝國；拉丁美洲人起來反抗西班牙人……，種下了不定與暴力。參考 Calten Hayes and Joseph Huntley，《現代民族主義演進史》（臺北市：帕米爾書店，1979）頁 137。

[9] 明治時代士族失去特權，明治三年准許平民稱姓，明治四年准許平民騎馬、武士需散髮廢刀。明治六年舉行徵兵制、明令全民皆兵。明治十年西南戰爭期間，士族即提出〈立志社意見書〉，彈劾政府極權等八大缺點。其他有關日本明治時代民權運動相關資料，請參考洪維陽，〈日本明治時代自由民權運動之研究——成長到衰落的過程〉，輔仁大學日研所碩士論文，2001。

成立「自由黨」，主張「君民共治」的君主立憲制。明治二十二年（1889），模仿普魯士「欽定憲法」的《大日本帝國憲法》，終於在民權運動的壓力下被制定出來，雖然明定憲法上人民的權利爲天皇欽賜，但已經明白制定天皇的權力必須被加以限制，以保護人民的權利。而到 1890 年代，舊自由黨三派（大同俱樂部、愛國公黨、自由黨）和九州同志會合併共組「立憲自由黨」，繼續朝民權之路邁進。到明治三十一年（1898），日本誕生了首次的政黨內閣——「板隗內閣」。

明治時代的民權運動，本質上仍是由士族與有財勢的階級、由上到下所進行的民主化改革。但雖然如此，由於這運動大量翻譯英美民主自由思想的書籍：如，盧梭的《社會契約論》、米勒（John Stuart Miller）的《自由之理》、史麥斯（Samuel Smiles）的《自助論》等等，普遍啓發民智、推動了日本的自由民主思想的發達。民主思想的瀰漫，且喚起輿論公器的需求，兩大類報紙因應而生：介紹西洋新知、啓發民智的「大新聞」，如《時事新報》、《朝野新聞》、《東京橫濱每日新聞》；娛樂爲主的「小新聞」和「政治小說」（洪維揚 225-28）。如此，隨著歐美自由民主政治思潮與制度的引介與民主自由思想的普及，在日本資本主義的日益發達、政黨勢力越臻成熟；第一次世界大戰後民主思想更受國際間重視，使明治《大日本帝國憲法》所具有的立憲主義的一面，漸漸獲得更普遍的支援。終於出現了所謂的「大正民主」（1920 年代前後）蓬勃的自由民主思潮盛況。而如此生機盎然的民主自由思潮，更使日本文藝界產生旺盛的創造力：芥川龍之芥、橫光利一、川端康成等作家，均處於創作的顛峰。另一方面，批判資本主義弊端的社會主義思潮也十分活躍：無政府主義、共產主義社會運動頻仍。而到了 1920 年代末與 1930 年代初期，左派政治活動遭到全面的打壓，但是，在民主政治方面，則出現接近議會內閣制的立憲政治。

台灣自由民主風氣的吹入，始於大正三年（1914），這是張深切赴日以前的三年。有日本「自由民權之父」之稱的板桓退助，受中西牛郎等日人與台灣本島士紳的邀請，到台灣推動日台人同化、並促進中日聯盟以對抗歐洲列強的主張，受到當時獨佔台灣行政、軍事、經濟、司法權的日本總督府猜忌。這是台灣人接觸現代民主民權思維的先端，台人後來發動的議會設置請願運動深受這個經驗的啓發。而從張深切於 1917 年十三歲時，赴日就讀礫川小學校五年級，到 1923 年由青山學院輟學轉赴上海求學的這段期間，正是日

本自由風氣到達鼎盛的「大正民主」時期。日本社會風氣的自由開放，使張深切與其他台灣留學生有機會浸染在當代世界思潮中，並熟知第一次世界後由歐美吹襲而來的更大一波的民主思潮與民族自決運動。張深切小學到中學階段，在這樣澎湃的民主自由潮流中成長，自然深受民主自由精神的影響。在分析日本何以能在極短時間擠身強國之列的原因時，張深切認爲那不是日本民族比漢民族優秀所致，而將它歸諸於自由主義的風行與政治教育的普及，促使日本文化發達、傳統文化並因得以保存之故（《卷六》155）。張深切所經歷的自由思潮，可從他在青山書院的經歷得知：「我們學校的教學，比別的學校自由而進步，尤其留美老師的教授法更輕鬆。有的夏天不穿上衣，有的坐在教壇的大麵臺上講解，有的樂意和學生討論，在當時算是很開明的校風」（《卷十二》72），從這段敘述，我們可以窺知他在日本所受到的自由風氣的衝擊。

馬克思主義對張深切自由思想的影響

張深切在日本的期間，不只是自由民主思潮當道的時期，在 1920 年代「大正時期」一直到 1930 年代初「昭和時期」的日本，農運、工運、馬克思主義思想、無政府主義等左派社會政治活動與思想也相當澎湃洶湧。日本勞動農民黨反對大財團對農民的剝削，除了發動日本內地的農民運動外，還指導台灣的農民運動。例如，麻生久、佈施辰治來台指導二林事件（1925 年）；昭和二年（1927），在他們的指導與啓發下，全島各地農民發動反對將土地放領予退官人員的運動，農運走向左傾之路（《台灣社會運動史（1913-1936 年）第四冊》68）；同年，台灣農運的簡吉與趙港，赴日說明台灣農民運動的情形。而 1920 年代，是全球共產主義瀰漫的年代，日本也興起研究馬克思主義思想的風尚，京都帝大的河上肇教授闡揚社會主義思想，影響深遠歷久不衰，共產主義、馬克思主義、無政府主義在勞工、農民與知識分子間蔚爲風潮，研究社會主義的讀書會、演講、講座等被廣爲舉行。這種瀰漫的左傾風潮，一直到昭和三、四年（1928、1929）「三一五事件」與「四一六事件」，昭和軍國主義政府對日共展開大規模的打擊行動以後，全面遭到壓制。而河上肇也於 1932 年遭到逮捕，左派政治活動才暫時趨於式微。

大正十四年（1923）日本關東大地震後，日本左派活動再度趁機而起。張深切在同年地震發生前，因肺炎離開青山書院返回台灣休養，未及趕上這波熱潮的盛況，是否在日本期間已深刻受到馬克思思想的影響，尚待進一步的研究。但可以推測，他在日本期間應已對馬克思主義與社會主義有所知悉。1923 年，他藉口地震對校舍的損壞，力求父親同意轉赴上海求學，先寄居「台灣青年會館」，1924 年入上海商務印書館附設的國語師範學校就讀。同年，張深切與台灣青年十餘人，創立「上海台灣青年會」，高唱「台灣獨立」的民族自決論調，反對「議會設置請願運動」的日本帝國體制內的改革運動。並會同彭華英與許乃昌等人創立的共產主義系統的「平社」之台灣人，共創「台灣民族」獨立自治的「台灣自治協會」。而這個革命活動，因他在同年的暑假返台而暫告結束。1925 年張深切又以打開香蕉市場的野心前往上海，卻被設計受騙而血本無歸，不得已前往廣州參加革命。1927 年他進入中山大學法科政治系，在這段期間與二十餘名台灣學生共創「廣東台灣革命青年團」，而該團體於 1927 年 6 月國民黨清黨時，被劃入左派團體遭到取締。[10] 對於這段歷史，張深切在白色恐怖時期所寫的《我與我的思想》（1948）與自傳《里程碑》（1961）中，特意淡化自己受到馬克思主義影響的程度。然而，儘管張深切沒有真正加入共產主義階級鬥爭的革命路線，也未參與農運與工運的活動或與台共分子親近，或者他是否認真閱讀過馬克思的理論也令人存疑，但 1920 年代流行的馬克思思想與社會主義理論，對張深切的思想有深遠的影響，卻是毫無疑問的。馬克思主義的影響至少顯現在兩個層面上。一是張深切自由、平等、博愛的精神，一是他對唯物論與科學主義的堅持。這兩者，一直是張深切未曾改變過的信念。

如筆者在前文提到的，張深切在因廣東事件服刑的三年期間，由於大量閱讀宗教與諸子百家的書籍，而在思想上有了超越階級、種族、國家、宗教的普遍價值觀的轉折。但這樣的轉折只是意味，張深切不再拘泥於主義與信條，卻不是指各種主義與思想對他失去影響力。在他出獄後 1931 年 6 月 20、27 日於《台灣新民報》發表的〈鐵窗感想錄〉中，張深切還提到自己閱讀中國古書和宗教書籍，乃是受列寧「對舊學說從未間斷注意」的說法的影響。他並從階級性的觀點批判耶穌，並主張「一切政權應該歸向蘇維埃，同樣地，

[10] 有關張深切的記事，參考張志相編，〈張深切年譜〉，《張深切全集卷五：孔子哲學評論》（臺北市：文經社，1998）。

一切宗教也應該集中於蘇維埃才是」（《卷四》361），馬克思主義對張深切的影響可見一斑。張深切從人的角度解釋耶穌的反階級性爲無產階級學說的勝利，雖然他批判耶穌的僞善，卻對這種反階級性的博愛主張大表佩服。而其實，這種自由平等博愛的精神，也早在張深切入獄前「廣東革命」期間所倡議的文藝史觀中清晰地呈現。在〈台灣怎樣要革命〉（1927）中，他依循對共產國際的民族自決主張的解讀，再融會歐美自由主義思潮而來的自由平等博愛精神，做出如下的文藝主張：「二十世紀末的文藝歷史是什麼？就是全世界的弱小民族，被壓迫階級共同合作起來，打碎全世界的帝國主義的鐵鎖，完全享受民族解放，人民自治，自由平等，而使全世界永遠不再發生戰爭的歷史，這個歷史的第一頁，就是文藝歷史的開端，正是我們人類所希望的真實的歷史」（《卷四》354）。也因爲這種反階級性的自由平等博愛觀的影響，張深切在這段 1920 年代廣東革命時期，天天在家裡吵著解放奴婢，氣得養父想出家。

馬克思主義對張深切另一個深遠的影響，是唯物論與科學主義。馬克思主義是科學社會主義（scientific socialism），從唯物論的觀點詮釋人類歷史的進程，並從科學的實證精神研究世界經濟問題，有別於 19 世紀初流行於法國的理想社會主義（idealist socialism）。科學本來就是十九世紀以降，亞非各國的啓蒙運動中優先被強調的重點，不論在日本明治維新或中國清末洋務運動以來的現代化歷程中，都佔有最優先的地位。而在日據時代的台灣，對科學的教育與倡導，則是經由殖民政府由上到下的推行方式進行的。早在 1897 年，台灣總督府即敕令第一百七十八號與第一百七十九號，頒布台灣公學校官制及台灣公學校規則。在實業教育方面，設置國語學校、鐵道科、電信科、農事實驗場講習、糖業講習所、日本人的臺北商業學校和臺北工業學校、台灣人的工業講習所。專門教育方面，則設置台灣總督府醫學校（林茂生 116-7）。殖民政府對台灣現代化的重點，在於運用科學技術、培養人才、建設殖民地，以供殖民母國所用。在日本殖民政府強調科學的情況下，對日據時代台灣的新興知識分子而言，提倡科學便似乎不那麼急迫。他們雖然多呼籲一種反迷信、反封建的理性態度，處理社會文化的問題，但卻不曾出現過類似五四運動時期，中國知識分子所提出的「賽先生」（science）的口號。因此，像張深切一樣直接喊出「科學」的口號以圖拯救民族文化的人，並不多見。依循馬克思科學社會主義的理路，張深切從唯物論的觀點，解讀古代

中西哲學文化價值，並認爲諸子百家早有科學的契機。張深切認爲老子的自然觀，是所有中外古今聖人：包括釋迦摩尼、耶穌、馬克思，所發現共通的道理（《卷四》359）。而這種自然觀事實上是建立在唯物論與精確的思辨方法上的，他主張：「老子是歷史上非常傑出的唯物論者，同時亦爲非常卓越的辯證法論者」（《卷四》363）。張深切以這樣講求辯證法的唯物論來解釋老子的哲學，受馬克思的「科學」社會主義與唯物論的影響，爲其重要原因。而張深切科學主義的主張，主要是針對如何拯救中國哲學而發：「哲學已不能『爲哲學而哲學』，弄玄虛，說微言；它應服從科學……必須依靠科學，使哲學科學化，維持其認識批判的使命，這樣哲學才能起死回生，亦才能存在與發展」，而科學也需以哲學規範，才不致成爲殺人的工具（《卷五》71-72）。如此，張深切反對了儒學「正其誼不謀其利，明其道不計其功」的唯心傳統，另尋中國傳統裡重實利的唯物論與科學主義的蹊徑。

然而，張深切的目標在將中西哲學熔爲一爐，提煉爲人生最高準則。他並不主張「全盤西化」全面否定舊傳統、或是類似「中學爲體，西學爲用」將東西截然二分的做法，而是企圖打破東西方、國家民族、宗教、階級的藩籬，從自然人的角度，找到人們可依循的自由博愛之道。在下文中筆者將繼續分析釐清，有關張深切從唯物論／科學主義的觀點解讀諸子百家的學說、融合成自己的自由思想的情形，以及宗教對張深切自由思想的影響。

諸子百家學說與張深切的自由思想

張深切是漢詩人張玉書的養子，在十歲入日本公學校之前、七歲到十歲（1910-1913）之間，便被送進私塾三年，粗略讀了一些中國的古書。但在他進入了公學校以後，接受的就完全是台灣與日本學校西式的現代教育。一直到「廣東事件」入獄以前，張深切的思想深深受到當代思潮的影響：康得、黑格爾、馬克思等的德國哲學傳統，華盛頓、林肯、威爾遜的自由民主／民族主義傳統與托爾斯泰的俄國人道主義、克魯普特金的無政府主義及有島武郎探討靈肉的小說、孫中山的三民主義等等。在獄中三年，他因監獄中所能提供的書籍有所限制，以及受列寧閱讀古籍的召喚影響，而研讀諸子百家、佛教、基督教等舊傳統的書籍（《卷三》97），進而回歸舊有的傳統文化。

然而，張深切的回歸並非對舊傳統無條件的全盤接受。由於他已經廣博吸收了當代的思潮，再回歸舊傳統之際，其實已經是從受過新思潮洗禮的眼光，對舊傳統進行全面的檢視與批判。張深切雖然並不像五四以來的疑古派古史研究者，對中國哲學典籍著手學術性的考據工作，但他卻以類似疑古派的唯物論與科學實證精神，重新詮釋諸子百家的思想，希望爲中國哲學找到銜接現代世界的途徑。

張深切熟悉五四以來的中國新文學文化運動，和胡適一樣，他重視的傳統，並非仕紳階級捍衛的舊儒教，也非錢穆、方東美、熊十力、牟宗三、馮有蘭所欲重新詮釋的新儒學。和五四時期胡適、陳獨秀、吳虞等人對「孔家店」的嚴厲批判態度一致，他雖表敬愛孔子，卻自覺「不能崇拜他。因爲他雖然是歷史上的一位賢人，可是他的學說缺乏哲理，頗有似是而非的地方」（《卷三》88），而諸子百家中，他最不喜歡的是使孔子學說走上「小乘」窄路的孟子和荀子（《卷三》90）。和胡適等人不同的是，張深切並不批評儒家的封建思想和吃人的禮教，而從歷代儒家思想的唯心哲學對中國文化所造成的禁梏這點，加以批判。張深切認爲，中國哲學失去活力的原因，正是因爲中國自漢朝以來罷絀百家獨尊儒學：孟荀以來的儒家傳統，使中國哲學趨向唯心論的直觀道德說，而喪失方法論、辯證能力與講求實用精神及科技的動機。因此，張深切所欲回歸的中國哲學傳統，不是他所認爲令中國哲學走向死胡同、唯心論不重方法論與實利的儒學，而是春秋戰國時代、諸子百家學說爭鳴生機盎然的哲學黃金時期。在諸子百家當中，和清末學者對墨家的推崇態度一致，張深切崇敬墨子磨頂放踵、兼愛天下的博愛思想與其思辨嚴謹的方法論，認爲他的博愛精神與耶穌的博愛相當，而他的方法論則不空談仁義，而是以實證、實利的方式來論斷善惡。諸子百家中他最爲極力讚美的則是老子，認爲他是「世界上最偉大的哲學家之一」（《卷三》209）。在張深切的眼中，老子學說並非如後人所宣稱的玄之又玄的本體論，他認爲老子是「一個最實際的、積極的革命的辯證主義者，同時也可以說是相對原理論的始祖」。如此，張深切否定老子「道可道非常道」的「道」指的是宇宙本體論，而認爲「道」是靈活變動不居、不可拘泥固著的「自然法則」（《卷三》173）。而正是對老子的「道」的詮釋，統合了張深切透過閱讀所有古今中外學說思潮所獲致的信念；靈活而變動不居的「自然法則」，成爲其自由博愛思想的最高指導準則。

如此，張深切依循五四時期對傳統文化的批判態度，以啓蒙的理性人道精神，從重視方法論、實證、唯物論的觀點，重新評價中國諸子百家哲學的價值；認爲孔子、墨子、與老子，這三派是構成中國學術思想的三大源流。[11] 這種重新詮釋中國哲學的方法，是深受西方啓蒙運動以來的思潮影響的結果。張深切否定中國哲學的唯心傳統，企圖代以唯物實證的傳統。但潛藏於張深切這種理性主義的思維下，卻偶而仍透露對理性思維的焦慮與不安，尤其在其劇作與對宗教的關注上露出端倪。

宗教與張深切的自由思想

在 17 世紀以來的歐洲啓蒙運動中，理性取代迷信、科學凌駕宗教，倡議自由平等博愛的人道主義取代了君權與神權。影響所及，在台灣日據時代的啓蒙運動中，去除迷信也成爲改善社會風氣的重點之一。只是，啓蒙思想重視理性思維與實證科學精神，卻始終無法真正滿意答覆生死之謎與靈魂安置的的問題。同樣的，雖然張深切繼承啓蒙運動的理性科學精神，反對中國哲學的唯心傳統，但當他涉及宗教與靈魂層面時，卻往往流露出一種面對「未知」的謙遜之情。根據張深切自己的說法，他對靈魂的關切始於因「廣東事件」入獄服刑時：「從前，我所知道的是人的世界，不甚明瞭靈魂的歸宿……及至閱讀了佛書以後，才逐漸能瞧見其一端」（《卷三》98）。而在逝世前一年 1964 年的〈殺犬記〉中，張深切則清楚表達出對靈魂與生死問題的關切：「……這世上還有很多不可思議的問題沒有解決，很需要明白的事情沒有明白。例如，到底人需要如何養生送死才能安心立命？人有沒有靈魂？死後如何？宗教對人類是否有益？有什麼法子去解脫生老病死的痛苦？有什麼方法可使人類避免於戰爭？有什麼理想的制度，能使社會維持良好的秩序，免令人爲生活而爭鬥？有什麼言論可能促使握有權力的政治家和學者，醒覺他們

[11] 張深切認爲老子、孔子、墨子的思想爲中國學術思想的三大源流：「如果說老子是自然主義者，孔子是人道主義者，墨子則可以說是神道主義者。如果說老子是過激派，孔子是保守派，墨子則可以說是進步派。如果說老子注重原理論，孔子注重目的論，墨子則可以說是注重方法論。此三派構成中國學術思想的三大源流」。見張深切，《孔子哲學評傳——張深切全集》卷五（臺北市：文經社，1998）頁 308-309。

所做的事情是錯誤，是製造不幸與禍患」（《卷三》253）。雖然，從 1920 年代「廣東事件」以後，宗教的自由平等博愛精神對張深切便有很大的影響，也可推測他對生死靈魂問題已加以關切。但他仍主要從人道主義的思維方式，如寧可相信耶穌是人非神，吸收基督教與佛教的自由、平等、博愛精神。而在這段文字中，張深切則在向來所堅持的人道關懷裡，摻雜了晚年對生死鬼神問題的思考，潛伏於理性實證思維表面下的宗教傾向，充分浮上檯面。

張深切與宗教的淵源，其實很深。台灣的民間信仰屬於泛神論，舉凡山林、樹木、水澤、金石，到處都有神鬼的傳說。在二十一世紀的今日猶如此，在日據時代更是如此。張深切說他的生母與養母，因愛拜拜成爲莫逆之交，且「要拜的神太多了。在每個小鄉鎮，最少都有十個以上的神明，如大道公、帝爺公、馬祖婆、有應公、大樹公、石頭公、文昌公、城隍爺、太子爺、土地公、孔子公等等，甚至連蛇神野鬼都是」（《卷三》276），張深切從小就目睹不少台灣民間祭拜、落陰、驅邪的儀式。而在張深切所反對的小乘佛教的教導裡，更是鬼影森森，充塞種種地獄的恐怖景象。在啓蒙傳統中的張深切，從人本的立場闡釋宗教自由、平等、博愛的人道主義精神，認爲耶穌做爲人比做爲神偉大，因其捕捉了創造天地原始萬物的天尊：「在這天尊之前，一律平等，一切不分高下貴賤。由此他認識了他和一般人一樣同是上帝的兒子」（《卷三》85-86）。他主要受日本淨土宗的影響，以眾生爲目標，在大乘佛教中，尋找自由、平等、博愛的意義，這種宗教情懷呼應歐美自由主義的自由、平等、博愛。然而，壓抑在這符合理性思維的宗教博愛精神底層，民間信仰與小乘佛教的鬼魅世界，對張深切卻並未停止其召喚力。在張深切的劇作中，他便書寫不少鬼魅世界的恐怖景象。張深切在日據時代的新劇劇本大多散落，但從可獲得的劇本《落陰》（1935）一劇中，張深切詳細描寫乩童作法時森森的鬼氣，雖然意在破除落陰的迷信，卻在對落陰細節太過生動的描述中，對亡者的冥界展現極大的著迷。相同的，在電影劇本《人間與地獄——李世民遊地府》（1958）中，張深切詳盡的描述地獄裡一切的刑罰：拔舌、上刀山、下油鍋、餓鬼等等的慘狀，雖然他這種鬼影幢幢的描述意在警告爲政者的國民政府必須實行仁政，並認爲台灣人喜歡刺激性的東西而投其所好，但他對地獄酷刑與陰間過分詳實的描述，卻是相當違反其做爲文化啓蒙者理性、實證科學的精神，而透露出其反理性思維的騷動。

從日據時代啓蒙運動的框架看張深切自由思想的意義

日據時代台灣的啓蒙運動者，在被殖民情境中，試圖讓台灣從傳統農業社會逐漸蛻變爲現代資本主義工業社會之際，脫離保守封建舊思維的羈絆，進而喚醒台灣民眾，以拯救台灣人於被奴役的命運。而在這台灣社會裡中、西、日文化的交會中，閩南農業封建的價值觀體系／中國傳統哲學文化與工業資本主義衍生的社會問題／西方啓蒙思想價值體系的交互衝擊激盪。啓蒙運動者因階級出身與關注焦點的差異，分爲左右陣營，由啓蒙的文學文化運動開始，進而推動社會與政治運動。但在這樣的啓蒙運動背景中，由於急於「救亡圖存」，社會、政治運動與爲社會政治運動先導的文學文化運動，成爲啓蒙者關注的核心，而隱藏於政治社會議題背後深層的哲學文化問題，則被擱置於關注的邊陲地帶，使啓蒙運動徒爲社會政治運動的先導而已。

在日據時代政治與文化上左右陣營對峙的啓蒙運動中，能從哲學的觀點檢視各種主義的極限與意識型態框架，試圖超越、不役於「主義」者，並不多見。張深切生於窮困的低下階層卻長於地主仕紳階級，影響他在階級的認同上較富彈性、不確定性，而搖擺於左右路線之間。養母理智嚴格的管教方式與祖母對哥哥偏疼的創傷經驗，也影響他走向孤獨深邃、個人主義式的思考方式。張深切比同時代的台灣人，更有意識的逃逸各種主義的框架。他在廣博的閱讀與思考後所發展出的超越階級、種族、主義等限制的自由思想，事實上是在被殖民情境下，薈萃中西傳統文化哲學的精華與當代思潮，跳脫被迫害情結回歸自然人的、富含宗教博愛精神的思想結晶。它繼承歐美自由主義自由平等博愛精神，也吸收馬克思主義唯物科學實利的立場，並汲取宗教（包括基督教、佛教與墨子思想）的博愛精神打破階級鬥爭說與狹隘的民族主義，最後回歸老子變動不居、包容萬物的自然道德觀。因此，張深切這種道德觀，是人本主義，是科學主義，也是一種宗教情懷；根據他這種由老子哲學發展出來的道德詮釋，躍昇爲生命存在的最高準則，不役於任何人爲訂定的規範與「主義」。在他爲「文藝聯盟」鼓吹一種超越階級、民族、路線之爭的文藝觀時，張深切描述了這種道德觀：「因爲道德是屬於森羅萬象的自然法則，無物不在，無理不存，出自有無之間，而生育萬物，而創造萬理，有無由之，論小無物不有其道，論大窮宇宙之無限，得其法則，實得其

理耳，得其理而運用於科學，則成爲科學。運用於哲學，則成爲哲學，運用於文學，則成爲文學，靈活自在，絕沒介滯」（《卷十一》186）。

1935 年張深切以道家自然道德觀做爲最高原則，回返真實的文藝主張，卻無法維繫「台灣文藝聯盟」於不墜的命運，楊逵堅持走階級運動路線，脫離編輯群，進而導致「台灣文藝聯盟」名存實亡。在一片革命吶喊與行動的熱情中，張深切以文化思辨至上的自由思想，並未取得主流的領導地位。但儘管如此，張深切做爲日據時代融合東西哲學與當代思潮的台灣思想家的地位，卻無法被抹滅。從張深切自由思想的存在，我們可知自由主義並非光復後才隨著胡適、殷海光、雷震等自由主義者的到來，出現在台灣的思想界。張深切的自由思想，是台灣在被殖民情境中，薈萃東西方文化、哲學、宗教的源流，並從當代自由主義、民族主義與馬克思主義的潮流出發，所深思出來的產物。我們如果說張深切的自由思想，是台灣的文化啓蒙運動中，最具台灣觀點的哲學分析，應是恰當合理的評價。

引用書目

Hayes, Calten, and Joseph Huntley.《現代民族主義演進史》。臺北市：帕米爾書店，1979。

Hobsbawn, E.J.《民族與國家主義》（*Nations and Nationalism since 1780: Programme, Myth, Reality*）。李金梅譯。。臺北市：麥田，1997。

林茂生。《日本統治下的台灣學校教育：其發展及有關文化之分析與探討》。臺北市：新自然主義，2000。

洪維陽。〈日本明治時代自由民權運動之研究——成長到衰落的過程〉。輔仁大學日研所碩士論文，2001。

張炎憲。〈台灣人的日本觀〉。錄自張深切。《張深切全集卷六：談日本・說中國》。臺北市：文經社，1998。228-31。

張深切。《張深切全集卷一：里程碑（上）》。臺北市：文經社，1998。

——。《張深切全集卷二：里程碑（下）》。臺北市：文經社，1998。

——。《張深切全集卷三：我與我的思想》。臺北市：文經社，1998。

——。《張深切全集卷四：在廣東發動的革命運動史略。獄中記》。臺北市：文經社，1998。

——。《張深切全集卷五：孔子哲學評論 》。臺北市：文經社，1998。

——。《張深切全集卷六：談日本・說中國》。臺北市：文經社，1998。

——。《張深切全集卷十一：北京日記、書信、雜錄 》。臺北市：文經社，1998。

——。《張深切全集卷十二：張深切與他的時代》。臺北市：文經社，1998。

廖仁義。〈台灣觀點的中國哲學研究——《孔子哲學評傳》與張深切的哲學思想〉。見張深切。《張深切全集卷五：孔子哲學評傳》。臺北市：文經社，1998。537-66。

《台灣社會運動史（1913-1936）第一冊》。台灣總督俯警察沿革誌第二篇領台以後的治安狀況（中卷）。臺北市：創造出版社，1989。

《台灣社會運動史（1913-1936 年）第四冊：無政府主義運動、民族革命運動、農民運動》。台灣總督俯警察沿革誌第二篇領台以後的治安狀況（中卷）。臺北市：創造出版社，1989。

簡素玲，輔仁大學比較文學博士班研究生。

渡　厄

楊　佳　嫻

藍色邊陲，鈍舊的
牆頭若老人之額
那骯髒，放棄的顏色
蝴蝶沿著碎玻璃舞蹈

霧中還有找不到路的馬蹄
海上還有認不清風向
酒醉的水手

民謠佚散的年代
銅像衰敗得比愛情更快
如何，我們如何通過
對廢墟的採認析辨
把握那些已然被遠遠拋遺的

地心的陣痛……

在親密與孤獨間漂流

黃　文　鉅

在親密與孤獨間漂流

誰的聲音像流沙，細細
篩落精緻小巧的海市蜃樓？

你是迴流海洋的黑潮
我是渴望繁衍的鮭魚

偶爾你，坐化成孤獨的島嶼
我狀甚親密地游近
只為了
親吻那不慎被浪花打中的
鷗鳥的翼影

有時候風速太過急遽
我來不及
　　收束你倉皇的背影
你轉身，任憑
萬樹千花纏結我們的聖稜線
儼然
我是蛋殼上那四面楚歌的轉折音
在親密與孤獨間漂流

沒有島的成全
再甜膩的浪仍是孤獨之一味

在你大而殘破的瞳孔裏
我寂寥難耐兵敗如山倒

給島嶼的簡訊
——在普吉島

達　瑞

01．你把身世浮雕在世界
　　的系譜之上，
　　北緯八點二三度
　　東經九十八點四三

02．島民精實黝黑，適於
　　在壯盛的自然夾縫間
　　穿梭默默，留存汗的刻印

03．橡膠林內的
　　橡膠林內的
　　橡膠林內的
　　風的貫穿

04．招牌字與異國汗味，
　　相互浸融在
　　被霓虹溼透的街上

05．人妖式夜晚，
　　我們的喉結齊聚
　　於暈眩與湧動之間

06．天空大得讓我
　　與我的語言同時伸展筋骨

07．群島是被准予迫降的星座
　　在海的隱處，古老
　　而遺落於神話之外

08．隨風撩撥的浪形，
　　是島與島往來頻繁的簡訊

09．離開對它邀約的岸
　　帶走葉落的過程
　　海提早滾熟了秋的意味

10．展臂梳理雲脈
　　天地呼吸於胸

我們的人生。像極了電動玩具

李　長　青

荒謬並且連續
季節無能收編的場景裡
健行精緻的
流浪

而中途無法退去
按鍵裡神秘的關鍵
重複展演
有如風嚎

春天以降仍是
嚴峻之夏
荒涼的草原
你是否仔細端詳
畫面閃現中某些再清晰不過之徬徨

已答完此生
飄動的空白

熱烈並且落寞
於堆疊的物件當中
索求前世雷同的臉譜

熟稔之身段
我們的人生不免積累過多的期待
鬼魅不止，只等待一場
非關節氣之勝負

於背景之外，螢幕之外
規律的喟嘆之外
電光盡出
遊龍吞吐崢嶸的碎片
無數主角滔滔於斯
之後欲辯
旋即忘言

而鬼魅猶然不止
迴盪，竟是一種神聖的罪愆
我們必要明白
善惡的顏面一一開展
包括未成型的良知與歧義
走石紛紛
驟雨低沉
我們必要明白
一切如是，擬比太初

秋霜迸散之後
已是煦煦或以無名之雪
無數踟躕當中，無聲的恩怨
沉潛內斂
憑藉優雅的進程
心思鑿鑿
獨自領受

意義被鑲嵌任何可能與否的地方
謙挹竟是一種瑰麗的磨難
懍慄與裸袒
皆無覺知

絢爛並且孤寂
色澤鮮豔的疆土
欲要綻放，苦果透明
你是否仔細推敲
畫面明滅中某些再清晰不過之悔恨

已擊碎紅塵
所有璀璨的花香

本刊聲明與論文體例

一、《中外文學》爲一開放園地，歡迎各家之言踴躍發表，本刊並無任何預設立場。

二、《中外文學》長期徵稿。論文來稿請採行 MLA 格式，以利編輯作業。採行固定格式旨在消除歧異、防止標識過度使用，以收明瞭易讀之效。來稿基本上以 MLA 格式爲「原則」，作者於特殊情況下，仍可有所採擇變化。

1.專書、期刊、長篇樂曲、電影、戲劇作品、美術作品等之中文標題一律採用《雙尖號》，西文標題則加底線或以斜體字標識。

例：《春秋集解》、The Care of the Self、*The Care of the Self*

2.論文、短篇作品、短曲、章節等之中文標題一律採〈單尖號〉，西文標題則用"quotation marks"。

例：〈莎士比亞十四行詩面面觀〉、"Power and Subjectivity in Foucault"

3.(一)同系列符號如須重疊使用時（引號中有引號、尖號中有尖號），最外一層用法仍如上述，其餘各層則不分性質，依奇數層、偶數層次序交換使用單雙符號。

例：(1)引文中有引文：「連『孔曰：「成仁」，孟曰：「取義」』都要加引號，是不是太過分了？」

(2)篇名中有篇名：〈我讀《暗夜》〉、〈我讀《我讀〈暗夜〉》〉

(3)書名中有書名：《〈紅樓夢〉考釋》、《〈因明入正理論〉疏》

(二)重疊標識與辨義原則：在許多情況下重疊標識可以或「應」簡化成單層標識，書名、篇名無誤解可能時尤然。如《〈紅樓夢〉考釋》也可作《紅樓夢考釋》。三層以上的書名標識應儘量避免，如《〈《法華》玄義〉釋籤》應作《法華玄義釋籤》。但若有歧義則不能簡化。如《論李爾王與哈姆雷特》是論兩個角色，但《論

〈李爾王〉與〈哈姆雷特〉》則是論兩部作品。

4.內文中第一次出現的外文專有名詞譯名後請以括弧標出原文全名。

例：傅柯（Michel Foucault）、《吉姆大公》（*Lord Jim*）

5.引文年代及頁數一律使用阿拉伯數字。

例：自十八世紀以來，西方國家以文化和工業強權的心態觀照東方世界，以致形成西方群體意識的我們，與代表他們的東方相互對立的局面（Said 7）。

6.引文出處請標於正文內，頁尾注釋僅作補充觀點之用。同一作者如有多篇引文，則加附書（篇）名或年代。

例：（*Orientalism* 7）或（Said 1978：7）。

7.各段落的大標題以一、二、三、四等標明，中標題採 1. 2. 3. 4.等，小標題則用(一)、(二)、(三)、(四)等，小小標題則用(1)、(2)、(3)、(4)等。

8.內文及頁尾注釋請以阿拉伯數字標明。

例：康拉德這段時期的作品也一再地探討西方的「我們」（We），與其他世界的「他們」（them）之間衝突的關係。[1]

9.引用書目如同時含中外文者，請先列西文書目，再列中文書目，日文書目置於最後。

10.如有需特殊強調的辭句，請以紅筆圈出該辭句並於旁邊加註「黑體」二字。

三、中、長篇來稿如以電腦輸出，請加附該文以 IBM 格式儲存之磁碟片。

四、來稿請附作者真實性名、通訊地址及電話，譯介及論文來稿請附作者身分簡介（包括教職頭銜）、英文姓名、作品之英文標題。如需抽印本，亦請及早告知，每本酌收十元。